ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

vol. 3

-3-
267156

DACIA

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
II 267156

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

Vol. III

SECOLUL 20

(Partea 1)

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DE ACELAȘI AUTOR

1. *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, Edit. pentru Literatură 1965.
2. *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Edit. pentru Literatură, 1967.
3. *Introducere în critica literară*, București, Edit. Tineretului, 1968, trad. maghiară, Kriterion, 1979.
4. *Modern, Modernism, Modernitate*, București, Edit. Univers, 1969.
5. *Rumänische Erzähler der Gegenwart*, Gute Schriften, Bern, 1972 (antologie).
6. *Dicționar de idei literare*, I, A—G, București, Ed. Eminescu 1973
7. *Critica ideilor literare*, Cluj, Ed. Dacia, 1974; trad. germană, Dacia, 1976; trad. franceză, Bruxelles, Complexe, 1978
8. *¡Ole! España*, București, Ed. Eminescu, 1974
9. *Carnete europene*, Cluj, Ed. Dacia, 1976
10. *Prezențe românești și realități europene*, București, Ed. Albatros, 1978
11. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj, Ed. Dacia, 1980, trad. fr. Paris, Gallimard, 1981
12. *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres*, București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1981.
13. *Etiemble ou le comparatisme militant*, Paris, Gallimard, 1882, tr. japoneză, Tokyo, Keisō Shobō, 1988
14. *Tendences esthétiques*, in: *Les Avant-gardes littéraires au XX*e siècle, vol. II, Théorie, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984
15. *Hermeneutica ideii de literatură, Cluj*, Ed. Dacia, 1987, tr. italiană: Bologna, Il Mulino, 1994.
16. *Comparatisme et Théorie de la Littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988
17. *Biografia ideii de literatură*, vol. I.: Antichitate — Baroc, Cluj, Ed. Dacia 1991: vol. II: Secolul Luminilor, Secolul 19, Cluj, Editura Dacia, 1992
18. *Evadări în lumea liberă*, Iași, Institutul european, 1993

© Copyright Editura Dacia, 1994

ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

vol. 3

SECOLUL 20

(Partea 1)

compl. II 267.156 1-2

615695
B.C.U. IASI

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA, 1994

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta de CĂLIN STEGEREAN

Lucrarea apare cu sprijinul financiar oferit de
FUNDAȚIA SOROS
PENTRU O SOCIETATE DESCHISĂ *Filiala Cluj*

ISBN 973-35-0398-3

B.C.U. „M. Eminescu"
-IAȘI-
Q CU-759727

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ

Biografia ideii de literatură, apărută încă din antichitate, se încheie cu secolul 20. Este perioada cea mai dificilă din întreaga noastră întreprindere. Lipsa de perspectivă împiedică — deocamdată cel puțin — ierarhizarea și stabilirea cât mai obiectiv posibil a proporțiilor. Bogăția materialului, o masă enormă de informații blochează adesea orientarea de bază. La toate se adaugă presiunea modelor culturale, care privilegiază până la dogmatism unele sensuri și semnificații ale ideii de literatură și ignoră total altele. Pentru a nu mai aminti de abundența definițiilor, și a accepțiilor personale, total fanteziste, o eflorescență abuzivă, de chemat energic la ordine.

Pe de altă parte, pe ideea de literatură se grefează — mai ales în această perioadă — totalitatea reflexiei literare. În felul acesta, ultima parte a Biografiei ideii de literatură devine o adevărată „enciclopedie" a teoriei literare a secolului 20. Dezvoltarea fără precedent a ideii de literatură în această epocă ne obligă la împărțirea întregului material în două secțiuni: studiul definițiilor și teoriilor mai mult sau mai puțin „originale": (vol. III) și al continuității și clasicizării definițiilor tradiționale, până la negarea lor integrală (vol. IV și ultimul). Singurul reper util și comparabil, într-o oarecare măsură, cu Biografia *noastră (secolul 20), este doar* A History of Modern Criticism, *1750—1950, volumul 7,* German, Russian and Estern European Criticism, *1900—1950 (New Haven and London, 1991), scrisă de René Wellek în stil neutru și descriptiv.*

Nu este chiar inutil de reamintit că și acest volum „trebuie" citit în perspectiva metodologică adoptată încă de la începutul

Biografiei ideii de literatură. *Raportarea în permanență la sistemul nostru de lectură este deci necesară. Pentru noi, „ideea de literatură" este citită prin grila unui „tip ideal", weberian, cu funcție hermeneutică de preconcept. El se desfășoară istoric, în mod inevitabil, și parcurge o serie de accepții topice. Sunt „constante" sau „invariante". După o familiarizare destul de îndelungată cu viața ideilor literare, dăm dreptate integral lui René Wellek: „În special în teoria literaturii suntem confruntați cu un număr limitat de soluții* (issues), *dezbătute mereu și mereu reluate în istorie: cu «concepte esențial controversate», care nu pot fi absolut noi"* (A History, 7, *p. 251). În mod evident, sensurile și semnificațiile ideii de* literatură *nu fac, nu pot face excepție. Ele se repetă în mod firesc. Doar mereu altfel regrupate, în funcție de diferite contexte, ale secolului 20, în speță. Puse „cap la cap", epocă după epocă, ele pot configura în același timp istoria fiecărei accepții în parte a ideii de* literatură.

În concepția noastră, viața istorică a ideii de literatură, *astfel percepută, definită și studiată, care se organizează într-un „sistem", ascultă de o logică latentă. Ea constituie o entitate și are autonomia sa. Fiecare capitol sau compartiment respectă o ordine imanentă, o progresie logică. De unde o permanentă tensiune între istorismul pur și ordinea sistematică strictă impusă de o astfel de „lectură". Din care cauză, accepțiile ideii de* literatură *sunt, uneori, deductibile, alteori previzibile. Ele ascultă de anume „reguli", interdependențe și articulații strict funcționale. Urmărirea lor poate constitui și un motiv de satisfacție și chiar de „plăcere" intelectuală. „Originalitatea" în astfel de domenii este o mare iluzie. „Citatele" nu fac decât să confirme și să reconfirme schema „prestabilită".* Biografia ideii de literatură *este deci, de la un capăt la altul, „intertextuală". Idealul său ultim ar fi fost să se „scrie" singură. Să vorbească doar literalitatea* literaturii *în totalitatea sensurilor sale explicite și implicite, riguros atestate, a textelor și contextelor. Primatul textelor scrise devine esențial.*

Lucrând în cultura română și pentru cultura română, în primul rând (cum am amintit și în prefața de la vol. II), unde circulă

unele mituri, alte câteva precizări sunt o dată mai mult necesare. De mare prestigiu se bucură (încă) ideea de „creație". Dar numai în sensul estetic, beletristic, al cuvântului, al scrisului critic „frumos", cu „imagini", cu „formule fericite" etc. Îndrăznim să afirmăm că și construcția unui „model", a unei „structuri", este și ea, în felul său, o „creație". De ce această noțiune, în critică, în istoria literară, a ideilor literare ar avea doar un sens exclusiv „artistic"? Construcția de idei este și ea o creație, care are nu mai puțin și o „valoare" (René Wellek, 7, p. 398, cf. și pp. 146—147). Iar astfel de inițiative „creatoare", urmate de soluții proprii, pot fi luate în orice critică. Nu numai în vest, ci și în est. Fără mari complexe de nici un fel, de la egal la egal. Poți fi „creator", sau măcar poți încerca să fii inițiator și fundator, oriunde. Cândva și astfel de inițiative se vor integra „Europei", din care ele fac parte de pe acum, în ordinea ideală.

Ceea ce nu înseamnă că nu ne dăm seama pe deplin de întreaga dificultate și chiar aventură „românească" a întreprinderii noastre, de lacunele și insuficiențele sale. O tradiție de acest gen lipsește la noi aproape cu desăvârșire. Sincronismul mecanic încă ne domină. Presiunea sa este enormă. Diferite aspecte ale subdezvoltării culturale, începând cu obstacolele considerabile ale documentării, nerealizabilă decât în biblioteci străine, nu pot fi nici ele ignorate. Lipsește și familiarizarea cu o întreagă tradiție terminologică. Mai toți criticii cred, cu inocență, că unica accepție a literaturii este doar „literatura frumoasă" „artistică", chiar dacă ea este sau poate apărea uneori dominantă. Din care cauză, Biografia noastră încearcă să joace și un anume rol cultural, introductiv: ea își propune să ofere o documentare destul de bogată, scheme și grile, care pot încadra și integra, într-o formă concentrată, o masă considerabilă de informații de natură a lărgi orizontul nostru critic și semantica literaturii.

Două cuvinte, în aceeași ordine de idei, și despre sistemul de referințe. El rupe în mod radical cu un anume spirit „canonic", cu autorii și titlurile la modă, cu citatele rituale unice, francofone, cu „terorismul" critic exercitat de Roland

Barthes etc. Ideea de literatură este gândită — și încă din plin — și în alte zone decât în arondismentul VI al Parisului. Credem cu tărie, pe de altă parte, că și critica și istoria ideilor literare românești au nevoie de propriile lor instrumente și lucrări de referință. Biografia noastră încearcă să fie efectiv „independentă". Respinge, în orice caz, orice formă de satelizare critică. Am reacționat de asemenea împotriva clișeelor și citatelor orale, multe reluate doar „după ureche". Am dat peste tot informații și trimiteri precise. Și dacă avem un permanent regret, este că nimeni n-a adus încă o completare documentară, o rectificare cât de mică unor interpretări, texte sau semnificații. Cineva a citit doar prefața la vol II, nu s-a declarat de acord cu metoda adoptată și n-a mai parcurs cartea până la capăt... Ne asumăm și astfel de riscuri.

În sfârșit, alături de „stilul frumos", cu efecte de stil, am cultivat în continuare doar stilul concentrat, cât mai limpede și cursiv posibil. Există și un stil al ideilor, care are legitimitatea și chiar „frumusețea" sa.

A.M.

3 mai 1993

SECOLUL 20

La prima vedere, secolul 20 oferă o privelişte derutantă. Progresul cantitativ al studiilor literare şi implicit al ideilor despre literatură pare spectaculos şi fără precedent. Progresul calitativ se dovedeşte însă mult mai puţin profund şi sensibil. Nu există, în orice caz, nici un raport direct între fenomenul difuziunii şi al popularizării — care domină discuţiile despre literatură — şi reflexia literară originală, reală, substanţială. Sub acest aspect, ultima perioadă a ideii de literatură nu este foarte fecundă în ciuda tuturor aparenţelor. Poziţiile rămân în esenţă aceleaşi. Accepţiile de bază sunt neschimbate. Ceea ce se modifică este doar distribuţia accentelor şi restructurarea elementelor invariante.

Un fenomen fundamental nou, de ordinul tensiunii structurale interne a ideii de literatură, se produce totuşi. El constă dintr-o enormă polarizare: radicalizarea şi reducţionismul accepţiilor fundamentale, pe de o parte; o criză profundă a ideii de literatură şi a posibilităţii definiţiei sale, pe de alta. Între aceste două extreme, sensurile şi semnificaţiile tradiţionale par strivite, marginalizate, banalizate.

Notele specifice secolului 20 sunt deci, în esenţă, următoarele: 1. Definiţiile literaturii tind să se individualizeze, să se absolutizeze, să devină radicale, exclusiviste, reducţioniste; 2. Accepţiile tradiţionale tind să dispară din circulaţie sau să fie absorbite în fondul general indistinct, implicit, al culturii; 3. Problematizarea ideii de literatură devine excesivă cu rezultate de ordinul rafinamentului alexandrin şi infinitezimal sau al scepticismului profund: ideea de literatură nu *poate* şi

nu *trebuie* să fie definită, analizată, clarificată etc.; 4. Prin contrast, ideea de literatură intră în perioada marilor sale divulgări, generalizări și popularizări publicistice; vulgarizarea devine extremă; parcurgem cea mai „mediatică" etapă a biografiei ideii de literatură.

A

EPOCA REDUCȚIONISMELOR LITERARE

Înțelegem prin reducționism atitudinea spirituală și metodologică care restrânge în mod drastic și total complexitatea unui fenomen la o singură notă considerată exclusivă, definitorie sau dominantă. În cazul ideii de literatură, reducționismul — care începe să-și facă apariția încă în secolele anterioare — își dă în secolul 20 întreaga măsură. El domină toate marile accepții ale ideii de literatură, practic toate compartimentele sale, de la specificitate și autonomie, la heteronomie, determinism și criticism teoretic. Toate definițiile de bază tind, de fapt, să devină reducționiste, începând cu *literele* originare. Toate se vor, se proclamă, unice, exclusive, indiscutabile. Ele singure se pretind definitorii și determinante pentru ideea de literatură.

Acest reducționism, explicit sau implicit, este plin de primejdii și constituie, de fapt, cauza esențială a crizei ideii de literatură în secolul 20. Ea devine, sub o formă sau alta, unilaterală și exclusivistă. Ideea de literatură se pulverizează și în același timp se dogmatizează. Literatura *este* sau *trebuie* să fie, într-un mod sau altul, conformă unei singure formule sau definiții. Analiza istorică sau inductivă dispare. Totul devine apodictic și deductiv. Intrăm în perioada teoriilor unice, exorbitante, totalitare și intolerante despre literatură. În timp ce aceste definiții devin, la un pol, tipice, stereotipe — locuri comune în sensul cel mai clasic, retoric al cuvântului — la cel opus, ideea de literatură se personalizează și se pulverizează la extrem. Fenomenul începe odată cu destrămarea teoriilor clasice despre literatură, inițiată de baroc, intensificată de preromantism și romantism, exacerbată de esteticism.

Situația este determinată în bună parte de marele prestigiu al unor filozofii și ideologii mai vechi sau mai noi, nuanțe de esență neopozitivistă, devenite între timp adevărate mode culturale. Toate apasă cu putere asupra studiilor literare și,

în ultimă analiză, asupra definiției ideii de literatură. Publicitatea modernă joacă la acest capitol un rol enorm. Limbajul critic și teoretic-literar se modifică fundamental. Se observă totodată generalizarea sa în proporții de masă. Noi teorii și concepte ca *scriitură, text, comunicare, semn* și multe altele tind să elimine cu desăvârșire vechile noțiuni și să devină stereotipe. Studiul și lectura, la acest capitol mai ales, sunt destul de aride și dificile. Apare și un adevărat „terorism" al noilor metode. Compromiterea accepțiilor tradiționale, începând cu cele etimologice, este totală. Ele, bine înțeles, nu dispar. Dar numai perspectiva finalistă și istorizantă a „biografiei" noastre le poate recupera, scoate în evidență și articula într-un sistem inteligibil și, să sperăm, lizibil.

I. RADICALIZAREA DEFINIȚIILOR TRADIȚIONALE

Problema-cheie, dominantă, în secolul 20 a ideii de *literatură*, este definirea specificului literar. Se continuă în mod neîntrerupt un mare filon tradițional în forme tot mai exclusiviste și radicale. Pe măsură ce specificitatea se afirmă cu energie, ideea de literatură devine la rândul său tot mai bine delimitată și mai limpede formulată. În același timp, tendința reducționistă se face simțită din plin încă la acest nivel. Ea domină chiar și accepțiile cele mai tradiționale ale specificității literare. O a doua trăsătură privește evoluția și dezvoltarea acestor definiții specifice. Toate parcurg aceeași curbă foarte restrictivă: de la cele mai tradiționale formule (moștenirea terminologică tradițională) la enunțuri foarte tehnice, specializate, scientiste. Acestea din urmă se dovedesc — în ultimă analiză — de multe ori specioase, pretențioase și redundante.

1. LITERELE FRUMOASE

Reîntâlnim, mai întâi, într-un spirit tenace de continuitate, deprindere și inerție terminologică, vechea și buna noastră cunoștință *literele frumoase (belles lettres, schöne Wissenschaften, belle lettere,* etc.). În ciuda aparențelor, frecvența termenului continuă să fie apreciabilă, în deosebi în sintag-

mele și studiile de orientare tradițională. Formula acoperă în continuare totalitatea domeniului literar. Este o etichetă convențională, comodă, pentru ansamblul activităților legate, într-un fel sau altul, de „litere", în accepția lor cea mai vastă. Câteva nuanțe și situații noi se cer în același timp menționate.

Se observă, mai întâi, perpetuarea tenace, inflexibilă în vechile și noile dicționare[1], a accepției clasice fundamentale: „cunoștințe", „studii literare", în sens extensiv cultură (= „cunoașterea literaturilor frumoase"). Ea poate fi întâlnită în continuare și la savanți, critici, istorici literari. Mediile academice, erudite, păstrează aceeași accepție, inclusiv peste ocean[2]. Prestigiul societăților savante, de tipul *Académie des Inscriptions et Belles lettres,* încă în activitate, contribuie nu mai puțin la perpetuarea formulei consacrate.

Ea iese și mai bine la lumină când vechile „litere frumoase" sunt chemate să explice și să exprime, în plin secol 20, noul conținut și mod estetic al literaturii. Expresia vetustă acoperă de fapt un fond regenerat. Dar ea continuă să facă figură consacrată *(Le Festin d'Esope. Revue des belles lettres,* 1904, revista lui G. Apollinaire), chiar dacă tot mai literaturizată și estetizată în sens modern: „gust pentru literele frumoase" (și în sens ușor ironic), „artist în litere frumoase"[3]. În studiile de poetică (originale sau traduse), *belles lettres* apar adesea fie ca sinonime pentru *literatură* (în sens estetic, „formă frumoasă" etc.), fie pentru litere „frumoase" (alternativa *beautiful/worse*)[4]. Sistemele de clasificare bibliografică (M. Dewey) cuplează, la fel, „literatura și artele frumoase". Tradiționalismul și inerția terminologică folosesc în continuare ambii termeni în mod solidar, alternativ sau sinonimic[5]. Apare chiar și expresia, aparent sau efectiv pleonastică (depinde de valoarea termenilor), de „literatură a literelor frumoase". Problema nu preocupă însă nici critica nici poetica literară. În unele traduceri franceze, *belles lettres* au uneori sensul de „beletristică" sau „literatură" pur și simplu. Unii cred cu și mai mare inocență că *belles lettres* este o expresie ce se folosește doar în... Anglia. Referințele sunt inutile.

Tendința este totuși spre disociere. „Scriitorii de litere frumoase" *(writers of belles lettres)* nu sunt adevărații creatori „care inventează ceva", ci doar cei „specializați într-un anume gen de scrieri"[6]. Studiile recente fac o distincție și mai subliniată între *littérature* și *belles lettres*[7]. *Literatura* se substituie *literelor frumoase,* dominate în esență doar de două genuri: oratoria și poezia. În timp ce *literatura* are un con-

ținut variabil istoric, *literele frumoase* constituie un cadru fix, legat de valori imuabile[8]. Dicționarele germane de termeni literari disting și ele între *schöne Wissenschaften* și *wissenschaftliche oder Fachliteratur*[9]. Altele, anglo-saxone, înregistrează o nuanță „ușor frivolă"[10]. Expresia avea încă din perioada simbolistă o nuanță destul de afectată, prețioasă, chiar snob-literară. Dicționarul Academiei franceze o declară (1935), la rândul său, „învechită", *Larousse*-ul „voit arhaică". O folosesc în continuare mai ales intelectualii cu pretenții de a vorbi „bine", în sensul convențional, tradițional al cuvântului.

2. LITERATURA FRUMOASĂ

Procesul estetizării continuă (ca și în secolul 19 și mai înainte) prin cultivarea ideii de *literatură frumoasă*. Vechea definiție exprimă sinteza dintre frumos și litere, cu tendința de a le considera sinonime. Frumosul este deci elementul intrinsec al literaturii și de multe ori atributul său esențial.

Termenul propriu-zis de *literatură frumoasă* apare de multe ori ca un dublet al *literelor frumoase*. Tradiția se dovedește, încă odată, puternică. În orice caz, aceasta este, în primul rând, situația în domeniul german și italian. *Schöne Literatur*, *bella letteratura* tind să acopere — din nou — întreg domeniul cultural și artistic[11]. Expresia în aceste zone, mai ales germană, pare perimată sau extrem de uzuală. Ea nu mai spune de fapt nimic[12].

O regenerare insidioasă dar constantă, în sens estetic, se observă totuși. În sintagma „literatură frumoasă", accentul se deplasează tot mai mult de la „literatură" spre „frumos". Esteticienii (și încă de prim ordin) tind să identifice pe *literarisches Werk* cu *schöne Literatur*. Aceasta își precizează și mai mult specificul, disociindu-se net de „operele științifice"[13]. O revistă germană de literatură se intitulează *Die schöne Literatur* (1929), cu intenții „specifiste" evidente, programatice. Din aceleași motive, *bella letteratura* nu mai este asimilată ca „lirică" pură. Ea rămâne doar „hedonistică", „idilică" etc.[14]. Sensul cultural tradițional în orice caz a dispărut.

Problema esențială devine acum alta: ea constă în recunoașterea „frumosului literar" și în definirea, cât mai exact posibil, a acestui „frumos literar". Ceea ce echivalează cu a defini însăși literatura sub specia „frumosului", după unii „a doua (?) mare definiție a literaturii", prima fiind „ficțiunea"[15].

Vom reveni mai târziu, la locul său, asupra acestui gen spontan și hazardat de definiții, pentru a reține în primul rând calitatea „frumosului literar", noțiune total depășită în conștiința actuală de problemele limbajului, textului literar etc. Ea pare chiar să fi ieșit, după unele constatări, din circulația curentă[A1].

Accepția tradițională este de fapt invariantă. Frumosul literar este asociat în mod constant „scrisului frumos", „cuvântului frumos" și „cărții frumoase", atribute esențiale ale „scrierii literare". Definiția uzuală îl echivalează mai ales „stilului frumos" și „cărții frumoase" în ambele sensuri: „obiect" și „limbaj frumos[16]. Rezistența la ideea de „scris frumos" *(bello scrivere)* vine din partea esteticienilor care resping (precum Croce) aspectul formal, voit, de *poesia per poesia*, „voluptatea formei poetice"[17].

Popularizarea ideii de *literatură frumoasă* rămâne totuși o realitate. Este unul din locurile comune ale conștiinței literare contemporane, de atestare frecventă — în diferite variante — mai ales în prima jumătate a secolului nostru. Îl regăsim peste tot, la critici, universitari și publiciști, la scriitori și eseiști, la Brunetière ca și la Charles Du Bos: „Literatura este gândirea care ajunge la frumusețea învăluită în lumină"[18]. Termenul suferă o degradare și chiar banalizare la nivelul cursurilor și manualelor, ca și al foiletonului literar. Pe scurt, o formulă curentă folosită de profesori, esteticieni de catedră și critici-publiciști fără nici o rigoare terminologică. Semnele de rutină și uzură sunt de pe acum evidente și larg răspândite. *Aesthetiesierung der Literatur*[19], *die ganze schöne Literatur, Schöneliteratur, schöngeistigen Literatur* exprimă aceeași idee în sfera germană. Se constată și tentative de regenerare, prin revendicări radicale, puriste, absolutiste. Le întâlnim în zona avangardei („când vom avea autori de literatură frumoasă"?[20]), la futuriști ca și la suprarealiști, adepți ai frumuseții „noi", „convulsive"[A2] etc.

Nu este originală nici definiția propriu-zisă a „frumosului literar". Se observă doar sporirea frecvenței accepțiilor subiectiviste, emoționale, formale („frumusețea sau grația formei"). „Efectul emoțional", „sentimentul" sau „plăcerea frumosului" sunt expresii curente. Inefabilul, inexplicabilul, *je ne sais quoi*, revin nu mai puțin în actualitate. Efectul asupra ideii de literatură este, încă odată, paradoxal. Ea se îngustează și se lărgește considerabil în același timp. Rezultatul este o evasi-dispariție a definiției. Pe de o parte, sensul îngust se aplică „tuturor scrierilor frumoase" *(das gesamte schöngeistige*

Schrifttum)[21]. Pe de alta, aceste „scrieri frumoase" pot fi regăsite în domeniile cele mai variate: istorie, teologie, retorică, filozofie etc.[22]. Peste tot pot fi întâlnite pagini și emoții „frumoase". Se revine deci la ideea de totalitate, o altă constantă a *literaturii*. Fenomenul este legat de literă, iar litera frumoasă poate fi întâlnită peste tot. Se înțelege de la sine că aceeași idee de „literatură frumoasă" va fi cultivată și de estetica și critica literară română. A-i cere originalitate, mai ales la astfel de capitole, este fără sens. G. Călinescu intenționa, de pildă, să dea „cititorului român sugestii asupra frumuseții literaturii spaniole"[23]. Dar, mai ales, asupra celei române...

Literele frumoase și *literatura frumoasă* au îndeosebi în domeniul german și anglo-saxon și un sinonim la fel de uzual, folosit concomitent sau alternativ: *beletristica (Belletristik, belles-lettristic, belletristica)*. Ea poate fi întâlnită în mod curent în studiile literare, intrată în dicționarele literare etc. Și această formulă restrânge „literatura frumoasă" doar la sensul estetic îngust, prin părăsirea înțelesului vechi, cultural, de *schöne Wissenschaft*[24]. Ea se aplică îndeosebi literaturii distractive, foiletonisticii, paraliteraturii. O regăsim și la esteticienii din est asociată ideii de valoare literară *(belletristika)*[25]. Se înregistrează, totuși, precum la G. Lukács, o disociere radicală între *marea literatură* și *beletristică (blosse Belletristik)*. Aceasta din urmă s-ar caracteriza numai prin preocupări formale, nu de mare și universal conținut uman[26]. Frecvența sa românească, în traduceri și în publicistica critică, pune în circulație, în mod inevitabil, aceleași accepții și nuanțe curente.

3. LITERATURĂ SAU POEZIE?

Reîntâlnirea cu disocierea fundamentală *literatură/poezie* — pusă în termeni radicali, după cum am văzut, încă din secolul 18 — devine la fel de firească. Disocierea, mai mult sau mai puțin empirică sau teoretizată, ajunge, în această ultimă fază, la o deplină clarificare. Cauza esențială este, ca și până acum, necesitatea afirmării limpezi și definitive a specificului literar. *Literatura* rezistă terminologic, dar *poezia* reușește să absoarbă și să definească integral, în forme exclusive și caracteristice, specificul „literar" în esența sa, termen pe care ar vrea chiar să-l elimine. *Literatura* este deci definitiv condamnată să se definească în raport cu *poezia*, pierzând per-

manent teren în favoarea acesteia din urmă. Faptul a mai fost observat[A3]. Nu însă şi raportat la desfăşurarea interioară, intrinsecă — inclusiv istorică — a sistemului ideii de literatură.

Dintre numeroasele consideraţii moderne pe această temă, poziţia lui B. Croce se distinge prin radicalitate, claritate, energie şi consecvenţă. Trebuie precizat, în acelaşi timp, că nu este vorba de o distincţie propriu-zis originală (marele estetician italian nu pare să dea atenţie numeroşilor săi precursori), ci doar de o încadrare riguroasă într-un sistem estetic. La bază se află permanenta respingere şi despărţire de cultura literară sub toate formele. Poetul este creatorul genuin, spontan, originar-original; literatul foloseşte formele frumoase deja existente şi cultivate. El doar combină literatura anterioară[27]. Ideea revine în numeroase texte şi contexte şi se reduce la definiţia (bine cunoscută) a *literaturii* ca operă „didactică", „oratorică", „şcoală şi academie", educaţie. Ea cuprinde totalitatea expresiilor culturale (reminiscenţe, imitaţii, variaţii pe teme „clasice"). În timp ce poezia este creaţie, individualitate şi personalitate, intuiţie şi expresie pură, care fuzionează şi integrează organic toate achiziţiile anterioare. Literatura este deci „operă de civilizaţie", poezia „operă de adevăr". La limită: poezie/proză, formă/conţinut.[28]. Tendinţa este de a identifica „literatura" cu „literatura frumoasă". Ceea ce echivalează cu a scrie „bine", „frumos", în orice domeniu, de pildă în filozofie şi chiar în ştiinţă[29]. Accepţia didactică, educativă, culturală, academizantă rămâne predominantă. Contrar aşteptărilor, aceeaşi distincţie apare în mod spontan şi imprevizibil în sferele cele mai variate.

Cazul avangardelor secolului 20 este, poate, cel mai caracteristic. El este total în afara discuţiilor estetico-filozofice. În cadrul său, revolta poeziei împotriva literaturii este firească, directă, constantă şi violentă. I. Tynianov face (1924) o ierarhizare în afara (şi totuşi integral în spiritul) lui Croce: „litere" *(slovenost)*, totalitatea scrierilor, „literatura" pe de o parte şi „poezia" pe de alta[30]. „Poezia este contrară literaturii" (P. Eluard).[31] Cuvânt de ordine larg răspândit (întâlnit anterior şi la Kafka)[32], de la Breton la Tzara, trecând prin întreaga avangardă vest şi est europeană[A4]. Este cu totul explicabil ca suprarealismul să nu-şi (re)cunoască precursorii şi să ignore cu inocenţă cadrul general al dezbaterii. În cazul avangardei de orice tip, este vorba doar de o reacţie pur empirică şi genuină. Dar cu atât mai semnificativă pentru refuzul constant, direct şi spontan al „literaturii" sub toate formele

(livresc, inautentic, tradiție culturală etc.). Incompatibilitate radicală, inclusiv ontologică[A5].

Că ne aflăm în fața unui adevărat invariant al ideii de literatură — periodic redescoperit și reformulat — o dovedește și marea răspândire critică a distincției *literatură/poezie*. Ea cunoaște o largă acceptare și în critica germană, de la R. Borchardt, Gundolf, Petersen la Jauss, pentru a nu mai aminti de numeroase manuale, introduceri și culegeri de studii pe această temă[33]. Termenii sunt peste tot aceiași: „trăiri originale" / „trăiri culturale" *(Ur/Bildungserlebnisse)*, „poezie" / „literatură frumoasă" *(Dichtung/schöne Literatur)*, *Dichter/Literat* etc.[34] Categoriile sunt bine fixate: *Schriftstellerei/Dichtung*. În general, *literatura* are, în această sferă, sensul de „proză", în timp ce *Dichtung* exprimă „partea artistică" a scrisului (literar)[A6].

Într-un stil total independent — invariantul se impune permanent și în toate împrejurările prin logica interioară a sistemului ideii noastre — distincția reapare din abundență și în domeniul francez. Thibaudet, Sartre, Caillois, mulți alții, o redescoperă prin aceeași delimitare netă de *savoir*, cultură, erudiție, tradiție. De notat că în toate aceste cazuri nu se poate vorbi de nici o influență străină sau de avangardă. La autori ca Blanchot, Barthes, Greimas, apar totuși astfel de conotații, inclusiv lingvistice. „Discursul poetic nu este coextensiv conceptului de literatură". *Ecrivant* este „scriitorul" „tranzitiv" (care mărturisește, explică, învață), *grosso modo* — „literatorul"; *écrivain* în schimb este „intranzitiv", limitat la propriul subiect — limbajul. Nu spune ceva ci se spune pe sine[35]. Poezia întrerupe continuitatea literaturii[36]. Dicționarele de termeni literari acceptă, fără a inova, aceeași distincție[37].

O reîntâlnim de altfel peste tot, propoziție de o stereotipie esențială evidentă. Critica anglo-saxonă are tendința să atribuie francezilor o mare predilecție pentru cultură literară, *raison*, intelectualitate. În timp ce englezii ar fi mai „dezangajați intelectual". Deci mai emoționali, deci mai „poetici". Apar și contestații (distincția crociană ar fi *quite untenable*) de esență pur empirică: istoria literaturii s-ar pulveriza în mici insule de poezie înconjurate de ceață[38]. Pe măsură ce vom înainta în analiza contemporană a *literarului* și *poeticului* (A, II, 6), specificitatea celor două planuri va fi și mai bine definită. Sincronic cu întreaga discuție, M. Dragomirescu distingea și el, la noi, între spiritul literar și cel poetic[39]. Nu este însă o referință care circulă.

Disocierea are, în reflexia literară a secolului 20, urmări considerabile. Se creează, pe de o parte, o problematică specializată, un cadru de specificitate, un spațiu teoretic nou. Pe de alta, raporturile dintre *literatură* și *poezie* se modifică. Noțiunile nu numai că intră în competiție, dar tind să se și anuleze reciproc. Statutul lor devine neclar, ambiguu. Se produc tot mai multe confuzii, care au drept urmare — până la urmă — însăși desființarea ideii de *literatură*. Ea aproape chiar dispare din discuțiile estetice și filozofice.

Foarte frecventă este, în primul rând, concurența celor două sfere noționale. *Literatura* vrea să-și păstreze supremația, să definească în continuare totalitatea operelor scrise. *Poezia* devine atunci doar o „parte", un „domeniu", o „ramură" a *literaturii*. Sensul său larg, extensiv, include *poezia*. Referințele (extrem de numeroase) sunt inutile. În mod invers, *poezia* devine *literatură* în sensul cel mai larg al cuvântului, gen proxim dominant, proclamat sau recunoscut cu autoritate. Oscilarea este efectul exclusivismului precizat într-un sens sau altul. Terminologia rămâne cea uzuală, empirică.

Sinonimia tacită sau explicită, foarte curentă și ea *(literatură = poezie)*, este și mai evidentă. Limbajul critic actual nu face, în genere, nici o distincție precisă în acest domeniu. Noțiunile sunt folosite alternativ, circular, prin permutare, omologare de esență sau grad, prin identificare. Cele două concepte se dublează reciproc în mod curent. Cei ce scriu despre „poezie" se gândesc la „literatură" și invers. Mai curioasă este această labilitate la criticii care-și propun, totuși, să definească literatura[40]. În sfera germană, lucrurile se explică prin predominarea ideii de *Dichtung*. Ea înglobează deopotrivă aspectul creator al „literaturii" cât și al „poeziei", al oricăror scrieri literare. Traducerea în alte limbi prin „literatură" sau „poezie" este deci firească. Inutil a mai da referințe. Nici domeniul anglo-saxon nu este obsedat de delimitări precise. *Poetry or literature*, iată o sintagmă curentă. Toate exemplele și citatele din culegerile de tipul *What is Literature?* sunt ilustrate, în cea mai mare parte, prin texte de și despre *poetry*[41]. La fel în cel italian, spaniol etc. Imprecizia are urmări directe în studiile retrospective și istorico-literare. Pot fi aplicate aceste categorii într-o perioadă când ele încă nu erau enunțate, evului mediu, de pildă?[42]. Din perspectiva noastră, fără îndoială. Dar în perioada când „poezia" începe să fie bine delimitată, precum în secolul 18?[43]. Mai puțin, sau chiar deloc. Situația ilustrează lectura inevi-

tabil contemporană, simultană, a ideii de literatură. Accepțiile actuale dominante devin automat și obligator retrospective și retroactive.

Sinonimia *literatură* = *poezie* are însă și o bază solidă. Este un indiciu că natura, esența, specificul celor două domenii sunt sau pot fi concepute ca identice și deci perfect omologabile. Specific literar = specific poetic și invers. Demarcația se șterge atunci când se recunoaște că „literatura", în anumite condiții, poate deveni „poezie"[43]. Ea dispare cu totul când poezia — conform legicii specifiste imanente — se proclamă nu numai superioară literaturii, dar și genul literar cel mai „literar" din toate, „modelul", „chintesența", „idealul" însuși al literaturii. Formulele abundă și în acest sens. Iată una a lui Paul Valéry: „Poezia nu este decât literatura redusă la esența principiului său activ"[44]. Expresiile germane corespunzătoare sunt *Idealfall, Kern*[45], *Seele*. O opinie anglo-saxonă identică: „Poezia este în centrul literaturii" (N. Frye)[46] etc.

Punctul nodal al disputei *literatură/poezie* se reface deci încă odată, inclusiv în formele cele mai radicale. Poezia preia toate funcțiile specifice literaturii. O absoarbe, o „înghite" pur și simplu. Poezia invadează literatura și o anexează, desființând-o. Curentele de avangardă accelerează și adâncesc aceeași identificare: expresia „literară" este „poetică" sau nu este nimic. Poezia „dezertează" literatura. Ea poate fi orice, făcută de toți. În epocile de aur, literatura nu este decât pur și simplu poezie[47].

Terminologic vorbind, progresul este deci nul. Definițiile se suprapun. La întrebarea: ce este *literatura* răspunsul vine de la sine: *poezia* este etc.[48] Omologarea decurge spontan, implicit sau explicit, cu o mare inocență: literatura, *c'est-à-dire* poezia. La poeticienii ce se vor riguroși, acest relativism semantic practicat pe scară largă dă totuși de gândit. Substratul este însă limpede: o definiție a literaturii care nu se „acomodează" cu poezia este o rea definiție[49]. Inacceptabilă și deci respinsă categoric.

Semnificativă este și rezistența *literaturii*. Ea nu se lasă totuși evacuată de *poezie*. „Literatura suferă că nu mai este poezie și are o rea conștiință" (din această cauză)[50]. Din care motiv, ea își revendică specificul considerat egal calitativ și valoric cu cel poetic. În definitiv, de ce se păstrează, *totuși*, doi termeni dacă există *numai poezia?*[51] Deoarece, pentru mulți, genul proxim continuă să rămână *literatura* („poemul ... sau orice operă de literatură"[52]). Se înregistrează chiar și miș-

carea inversă: a literaturii ce vrea să absoarbă poezia. Dacă „totul este poezie" (teză tipic avangardistă, mai ales suprarealistă) rezultă că totul este sau poate fi și literatură. Poetizarea integrală a domeniului literelor este de altfel imposibilă. De unde și rezistența de a separa pe *Dichtertum* (= poezie) de *Schriftstellertum* (= literatură)[53]. Nu toată poezia este literatură. Nu toată literatura este poezie. Există și forme intermediare, de tranziție, mixte[54].

O tradiție românească a unor astfel de dezbateri — trebuie recunoscut — lipsește. Multora le pot părea fastidioase, neimportante. Cu atât mai remarcabile sunt unele intuiții sporadice, sincronice totuși cu stadiul european al problemei. Observațiile rămân însă ocazionale, deloc sistematice și fără urmări deosebite. Încă de la începutul secolului (1903), Pompiliu Eliade se întreabă totuși *Ce este literatura? Condițiunile* și *limitele acestei arte* și constată că este de făcut o distincție esențială între *știință*, *literatură propriu-zisă* (proza) și *poezie* (ca artă autonomă). „Literatura e la limita artei și la limita științei". Ea poate cuprinde și scrieri istorice, critice sau filozofice[55]. Și mai aropiat de spiritul Croce este M. Dragomirescu. El distinge între *ideologie*, *literatură* și *poezie*, în termeni radicali și tipologici[56]. D. Caracostea folosește ideea de *poet* în sensul german de *Dichter*. Va scrie deci despre *Poetul Brătescu-Voinești (1921)*. Termeni ca producători de *literatură*, *literatori*, *literați*, circulă și ei, fără însă o mare rigoare. Mult mai insistente sunt cercetările de poetică, dar fără preocuparea delimitării stricte de domeniul literar (G. Călinescu). N. Manolescu observă totuși cu justețe că istoria conștiinței poeziei este separată de conștiința literaturii[57]. Constatare exactă.

4. LITERATURA POETICĂ

Rezultatul invaziei și exproprierii *literaturii* de către *poezie* duce, în plan teoretic, la „poetizarea" intensivă și extensivă a literaturii. Poezia se identifică cu literatura și o convertește regimului său specific. Acest moment capital — periodic refăcut dar niciodată cu o atât de mare intensitate ca în secolele 19 și 20 — readuce în actualitate și termenul de *literatură poetică*, de tendință tot mai pronunțat pleonastică. Sintagma păstrează încă sensul de „scriere", dar intens poetizată, transformată integral în poezie.

Deși curentă (*littérature poétique, poetische Literatur, dichtende Literatur, poetic literature* etc.), formula începe să sune oarecum desuet prin contrast cu tehnicizarea limbajului actual. Ea rămâne totuși necesară mai ales atunci când se urmărește definirea „naturii" literaturii ca fenomen estetic, depistarea „elementelor"[58] sau „formelor poetice ale literaturii". Aceste preocupări datează încă din perioada școlii formaliste ruse[59].

Egalizarea și omologarea domeniului poetic și literar este urmarea directă, cum vom vedea, a interesului teoretic sporit pentru *poeticitate* și *literaritate* (A, II, 1). La nivelul terminologiei curente, orientarea se traduce prin două expresii ce tind să poetizeze cât mai intens „literatura" până la anularea sa completă. Primul este *poezia literară* net disociată de *poezia poetică*. Atât Croce cât și avangarda fac și astfel de distincții[60]. Ele apar și la poeticienii care studiază „poezia publicității" și „poezia literară"[61]. A doua evacuează complet ideea de „literatură" și nu mai recunoaște decât *poezia poetică*[62]. Este termenul final al unui lung periplu, încheiat cu victoria poeziei care elimină total „literatura frumoasă". Există o mare deosebire între textele „frumoase literar" și cele „frumoase poetic".

Termenul de *literatură poetică* este foarte rar folosit în critica și teoria literară românească.

5. ARTA LITERARĂ

Problema specificului literar se menține în bună parte în sfera termenilor uzuali, tradiționali. Din ea face parte și *arta literară*, de mare frecvență. Ea tinde să absoarbă toate expresiile anterioare considerate ca sinonime. Termenul preia succesiunea *literelor frumoase* ca și a celorlalte formule echivalente, alternative și solidare trecute în revistă.

Izvoarele sunt, în linii mari, două: estetica și știința artei pe de o parte; comentariile estetizante și avangardiste din literatură, pe de alta. Din ambele direcții, *arta literară* este invocată, studiată, definită. Terminologic vorbind, progresul nu este mare. Se poate vorbi doar de stereotipie: fr. *art littéraire, littérature en tant qu'art, oeuvre d'art littéraire;* germ. *literarische Kunst, Kunstliteratur, literarische Kunstwerk, künstlerische Literatur, Literatur als Kunst;* engl. *literature as a fine art, literary work of art, literature as art, literary art,*

artifact, art of literature, ori *letters, literary work of art* etc. Problema care se pune este situarea literaturii în sistemul general al artelor și definirea diferenței specifice, adică a specificului literar propriu-zis. Continuitatea marilor sisteme estetice din secolele 18 și 19 se întâlnește în acest punct cu tendințele cele mai radicale ale curentelor estetice și de avangardă ale secolului 20.

Preocuparea insistentă, continuă și sistematică de definire și studiere a *artei literare* aparține, cum este și firesc, esteticienilor. Contribuția fenomenologilor este cea mai notabilă (Roman Ingaden, *Das literarische Kunstwerk*, 1930), cu o analiză pe straturi de semnificații, extrem de atentă la disocierea literarului de non-literar, de „ceea ce nu aparține artei literare". Sistemul crocian exclude de fapt specificitatea estetică a literaturii de vreme ce orice artă verbală este intuiție, expresie, liricitate. În general, situarea literaturii în sistemul și clasificarea artelor este dominată de două tendințe: disociere, în spirit tradițional[63], și integrare: studiul paralel al literaturii cu al celorlalte arte. După unii, acesta ar fi chiar unul din obiectivele „literaturii comparate"[64], teză din cele mai îndoielnice. Astfel de cercetări nu pot duce decât la recunoașterea unui specific comun (ceea ce se știa demult, încă din secolul 18), sau la truisme și diferențieri pur tehniciste, nesemnificative.

În esență, definiția *artei literare* ne întoarce în mod inevitabil la poziții clasice, invariante. Ideea de obiect, „artificial", de „ceva" făcut, lucrat, voit, de *artefact*, distinct de obiectele naturale (de reamintit distincția — veche — hegeliană), este una dintre acestea. O regăsim, între alții, la formaliștii ruși (B. Eichenbaum[AS]). Termenul anglo-saxon de *craftmanship* exprimă aceeași idee. La fel, cel spaniol, de *creación estetica*. Literatura face parte din categoria „obiectelor estetice". Sunt expresii sau produse ale activității, „preocupării", „intenției" și finalității estetice creatoare de „emoție estetică". Literatura este deci concepută și receptată în și din perspectiva „estetică"[65], ca o „artă" *(fine or aesthetic art)*, problemă de o „enormă importanță" după unii[66]. Insistența are explicația sa într-o epocă de mare intensificare a studiilor zise „obiective", științifice, pozitiviste, care evacuează total „vechile" noțiuni de frumos, estetic, artă, gust, emoție estetică etc. Se accentuează în spirit tradițional, în sens diametral opus, că literatura este sau poate deveni efectul unei „voințe artistice" *(Kunstwollen)*, „căutări artistice"[67], „preocupări artistice" supusă „categoriilor estetice" *(ästhetische*

Wertkategorien). Are loc, în același spirit, o adevărată estetizare a textelor: traducătorii asimilează în mod tacit pe „littérature" în sensul vechi, cultural, cu „littérature", în sens estetic.

În ce constă acest „artistic" sau „estetic" literar? Răspunsul este, inevitabil, cel vechi, tradițional (recurența și circularitatea definițiilor este acum mai evidentă ca oricând): literatura are ca obiectiv sau efect frumosul. Este un fenomen sensibil, de ordinul plăcerii, emoției, mai pretențios spus al „experienței estetice". Există un „frumos literar", o „frumusețe" „considerată literar" ceea ce admit chiar și esteticienii marxiști[68]. Dar cum discuția pe acest teren nu duce decât la subiectivism și relativism, sub influența fenomenologiei și a lui *Kunst* și *Literaturwissenschaft,* complet disociate de *Ästhetik* (= știința frumosului), tendința este de a exclude complet frumosul din arta literară, de a goli pe *literarische Kunstwerk* de orice criteriu artistic[69]. Ideea de *artă* trimite doar la concepte vechi precum: abilitate, tehnică, procedeu etc. Vom vedea că multe definiții moderne sunt orientate tocmai în acest sens. O definiție inductivă, pe bază de invariante universal recunoscute, a „frumosului literar" poate fi (și a și fost dealtfel) încercată: ea duce la recunoașterea „efectului de viață artificială"[70]. Ceea ce ne întoarce, încă odată, la ideea tradițională de *artefact.*

Terminologia tradițională exprimă de fapt cel mai bine, mai limpede și mai consecvent ideea de *artă literară.* Ea este — ceea ce se știa încă de secole — „arta de a scrie" *(l'art d'écrire, die Schreibkunst, The art of writing, el arte de escribir* etc.). În ciuda invaziei masive a noilor formule (asupra cărora vom reveni), „arta de a scrie" nu dispare din circulație. Preocuparea și chiar elogiul său se înregistrează și azi în mod destul de constant. Accentul admirativ este pus periodic pe calitatea de „a scrie bine" *(le bien écrire),* pe „cultul" lui *bien écrire.* Gestul constă în efortul literaturii de „a dezvolta artistic ideea"[71], „de a se ridica la nivelul artei" (A. Gide)[72]. Definiția cunoaște o largă răspândire. Ea intră în dicționare, sinteze, enciclopedii[73], antologii de teorie literară[74]. Este dezvoltată și în manuale tehnice[75]. Intervine încă odată, în mod vizibil, vechiul reflex congenital didactic, cultural, al literaturii: arta de a scrie se învață, are principii, reguli, metode pedagogice; faptul este cunoscut încă din antichitate.

Mai trebuie spus că adepții cei mai convinși ai „artei de a scrie" în acest sens *(bien écrire, gut schreiben)* sunt scriitorii. Ei asimilează „arta" lor cu ideea de compoziție, cu „arta

de a scrie opere". Bine scris = bine compus[76]. Ideea se regăsește, între alții, la marii scriitori francezi ai secolului (Proust, Gide, Valéry). Rezultatul este „construcția", „compoziția literară", „creația" sau „arta scriitorului", rezultatul „muncii" sale. Și această definiție pătrunde masiv și insistent în dicționare[77]. Scriitorul este asimilat, echivalat în această sferă cu „artistul literar" *(l'artiste littéraire, der künstlerische Schriftsteller)*. În sensul plin al cuvântului, „creatorul" și „poetul" se confundă. Limbajul critic german face, mai ales, această identificare *(Ein Künstler, ein Dichter*[78]*)*. „Arta de a scrie" echivalează în acest caz cu „poezia".

Dubletul „artei literare" — într-un înțeles sau altul — este *literatura artistică (les arts de littérature, artistic literature)*, literatura în sens estetic (finalitate și eficacitate). Expresia circulă atât printre poeticienii tradiționali cât și de avangardă[79]. Tendința de identificare cu poezia este evidentă și cât se poate de logică. *Dichtung qua künstlerische Literatur*[80]*)*. Poezia, după cum am văzut (*A*, I, 3), exprimă însăși esența și superlativul absolut al literaturii. Din care cauză, „arta literară a poeziei"[81] realizează toate virtuțile estetice ale literaturii. Nu este vorba doar de o tendință specifică perioadei clasice (cum s-a spus[82]), ci de o perfectă sinonimie structurală: arta literară este arta poetică prin excelență. Domeniile — în ultimă analiză — se confundă indisolubil. Identificarea pătrunde și în limbajul critic (*Kunstdichtung = Literatur, poetic art = literary art, la poesia = la „literatura" como arte*[83]. *Poesie = artistische Literaturbegriff*[84] etc.). Literatura, când atinge stadiul artei, „se face cu artă", devine efectiv poezie. Estetica lui B. Croce trage în modul cel mai consecvent această ultimă concluzie *(La Poesia*, 1936). Ea încheie, în esență, o demonstrație și un fir de gândire literară.

Noțiune de mare circulație, *arta literară* — invocată sporadic și în trecut — pătrunde din plin și la noi prin Pompiliu Eliade, încă de la începutul secolului. Moment de reținut, deoarece el reprezintă o primă încercare organizată de definire a acestei arte *(Ce este literatura?*, 1903). Preocuparea se menține cu un alt moment notabil — foarte specifist și radical — la Paul Zarifopol: *Artă literară și simplă literatură* (1921)[85]. O rezolvare în sensul „măiestriei stilistice" întâlnim atât la eseiști (Al. Philippide, *Spre o definire a artei literare*, 1960), cât și la esteticienii specializați (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; *Probleme de stil și artă literară*, 1955). De reținut este mai ales clasicizarea concepției: „Arta scrisului este întemeiată pe principii permanente și pe elemente

care nu se pot schimba"[86]. La polul opus, accentul cade, precum la G. Călinescu, pe factorul emoțional, total subiectiv și deci variabil: „Nu intră în cadrul literaturii decât scrierile exprimând complexe intelectuale și emotive având ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic"[87]. Unele lexicoane (italiene) dau aceeași definiție[88].

Acest tip de formulă este dominat în mod evident de un preconcept despre „arta literară" și „artistic". Or, înarmați cu acest preconcept putem descoperi „literatură" pretutindeni în timp și spațiu. Este concluzia, consecventă, ultimă, convingător enunțată, pe care o trage, de pildă, la noi, Eugen Negrici. Aplicată pe material pur românesc, el descoperă, inclusiv în texte pur funcționale, „expresivitate și literatură involuntară", „imanentă"[89]. *Literatura artistică* formează un alt dublet terminologic. Îl întâlnim la critici (G. Ibrăileanu, G. Călinescu etc.). O editură din Chișinău poartă chiar titlul de *Literatura artistică*. Adjectivul de „artistic" și „estetic" servește criticilor din ultima generație și legitimării criticii ca „gen literar", a eseului ca „proză artistică" etc. Estetizare în același timp posibilă, inevitabilă și abuzivă. Ce nu poate deveni „artistic"? S-a publicat și o modestă „artă de a scrie", în bună tradiție, dar fără nici un ecou[90]. Document totuși de perpetuare a unei vechi preocupări și terminologii clasice.

II. SPECIFICUL LITERAR

Secolul 20 cunoaște, într-o măsură mult sporită față de cel anterior — care face totuși posibilă și chiar provoacă această dezvoltare — o puternică intensificare a ideii de specific literar și a terminologiei sale. Specificitatea devine una din ideile dominante ale modernității și definiției literaturii. Afirmarea sa extrem de frecventă tinde chiar spre redundanță, absolutizare și dogmatizare. Radicalizarea și reducționismul epocii transformă *specificul literar* într-un adevărat postulat, tradus prin formule unice, imperioase, *passe-partout* de mare circulație. Rezultatul este absorbirea, dominarea și marginalizarea ideilor de *estetic* și *artistic*, care rămân totuși de neevitat. Dar ele fac loc tot mai mult unor definiții mai moderne, într-un limbaj mai tehnic și într-o varietate mai mare de formule.

1. FORMULAREA PROBLEMEI

Definirea *specificului literar* cunoaşte nu puţine variante începând cu însăşi ideea centrală. Ea este tradusă printr-o gamă largă de sinonime: „specificitatea literaturii", „activitate specifică", „mijloace specifice", „formă specifică", „manifestare specifică", „originalitate specifică" etc. În Franţa, ele apar mai ales în critica tradiţională[1], universitară, dar şi în polemicile legate de „noua critică"[2], la colocvii, în sinteze, dicţionare. În zona germană, expresiile corespunzătoare sunt: *die Spezifizität der Literatur, spezielle Kunstart*[3]. În cea anglo-saxonă: *the specific form of literary art, literary effect, literary standards, the specificity of literature, specificness of literary work*[4]. Expresia, în această sferă, deşi uzuală, rămâne, totuşi, neadâncită. Efortul cel mai însemnat de analiză şi redefinire aparţine şcolii formaliste ruse. Obiectul său este „literatura considerată ca o serie specifică de fapte"[5] şi „procedee specifice" (V. Şklovski, *Arta ca procedeu*, 1917). „Specificitatea lumii artistice" constituie şi mai târziu, în această bună tradiţie, principiul fundamental şi preocuparea centrală (I. Lotman).

Specificitatea reclamă în primul rând proprietatea semantică a termenului de *literatură*. De unde insistenta revendicare a existenţei, a perspectivei „propriu-zis literare" şi a recunoaşterii „literaturii propriu-zise", expresii şi ele foarte curente. Sunt folosite de critici tradiţionali şi moderni, esteticieni[6], poeticieni („literatura artistică propriu-zisă", *proprement littéraire)*, profesori de literatură. La noi, M. Dragomirescu îi face un loc central în sistemul său estetic[7]. Dicţionarele au şi ele nevoie de un astfel de criteriu, fie pentru clarificarea noţiunii, fie pentru clasificarea materiei. La fel, manualele mai vechi sau mai noi, îndeosebi americane, unele total independente de formalismul rus, dar contemporane şi convergente cu acest curent. Ele vorbesc în acelaşi spirit, tot în primele decenii ale secolului, de „caracterele proprii ale literaturii"[8], „elementele fundamentale *(fundamentals)* ale artei literare"[9]. Preocuparea didactico-teoretică pentru „natura literaturii" rămâne de fapt una şi aceeaşi[10]. Într-o ordine identică de idei se înscriu şi toate consideraţiile (numeroase) legate de valorile, intenţiile, scopurile considerate ca fiind „proprii" literaturii ori „plăcerii speciale a literaturii"[11] etc. Analiza este extinsă la totalitatea dimensiunilor, sensurilor şi semnificaţiilor literaturii.

Specificitatea literară astfel concepută cunoaște un dublu tratament: 1. delimitarea de celelalte arte, forme de creație, de expresie etc. sau de alte categorii de scrieri; 2. definirea literaturii propriu-zise în specificitatea sa esențială. Din prima categorie fac parte formule la fel de curente: „Literatura ca atare" (*comme telle, elle-même, telle-quelle, als Literatur, as such, qua literature* etc.). Cea de a doua — larg răspândită prin intensificarea studiilor moderne de poetică — impune, consacră chiar, „literatura ea însăși" *(elle-même)*, „literatura în ea însăși" *(en tant que telle)*. Noțiunile fac parte din programul revistei *Poétique* (11/1970: *Présentation)*. Le vom regăsi, bine înțeles, la mai toți „noii critici" și poeticieni[12]. Transformarea lor în loc comun devine inevitabilă. O astfel de „literatură ca atare" este prin definiție „tipică", „ideală", „exemplară". Întreaga problemă se orientează radical spre imanență și esențializare ontologică.

Circularitatea și permutarea termenilor este firească, recurentă inevitabilă a unor poziții filozofice clasice. Literatura ca atare echivalează cu „literatura în sine". Iar această literatură poate fi gândită în diferite moduri: în mod absolut, făcând abstracție de orice altă contingență sau relație, substanță care există în ea însăși și prin ea însăși, „lucru în sine" (kantian), *numen*, realitate transcendentală, independentă de cunoașterea noastră. Este un fapt că formalismul rus (de ex. B. Tomașevski, 1828), apoi cercul lingvistic din Praga (1929), cultivă intens aceeași idee a „literaturii în ea însăși" și „pentru ea însăși", ca „fenomen particular având legi proprii"[13], ca „orice altă ordine specifică a lucrurilor"[14], urmată de studiul limbajului poetic „în el însuși"[15]. În această descendență (cu sau fără influență directă) se situează și alte expresii echivalente: literatura *en soi, in itself, of itself, for itself, the work itself* frecvente.

În această ambianță, se naște și o altă formulă de mare succes, în circulație până în epoca actuală. Este vorba de „caracterul intrinsec" al literaturii, de „calitățile intrinseci ale materialelor literare" (B. Eichenbaum)[16]. *Intrinsec și literatură* devin acțiuni indisolubile la toți poeticienii și teoreticienii care derivă din această școală. Pentru R. Jakobson, poetica urmărește „descrierea frumuseților intrinseci ale operei literare"[17]. Același obiectiv este prescris, anterior, și de René Wellek: „Studiul intrinsec al literaturii"[18]. (Noțiunea ar fi fost întrevăzută — într-o interpretare modernă — încă de la începutul secolului 17, în Spania: *el fin intrinseco / los fines extrnsecos*, la Juan Diaz Rengifo, *Arte Poetica Española*,

1606[A1]). Ideea este regăsită, reinventariată, reluată în orice caz de un mare număr de esteticieni ai literaturii și criticii. Ea pătrunde în manuale și tratate, constituie chiar unul din postulatele „noii critici". Totuși, G. Lanson scrie, cu anticipație, încă din 1910: „Opera literară se definește mai ales prin caracterul său intrinsec". Era concluzia firească a adoptării perspectivei estetice: „Semnul operei este intenția sau efectul artei, frumusețea sau grația formei"[19]. Întreaga tradiție a *literaturii artistice* (A, I, 5) duce în același sens. Formalismul rus, care recunoaște „obiectului estetic" scopul de a produce „o percepție estetică", reia de fapt aceeași idee. Un limbaj identic este de altfel folosit ori de cîte ori studiul „obiectului literar ca obiect literar" este revendicat, iar literatura ca „obiect estetic" ca „operă" este recunoscută[20]. O astfel de exigență este cu totul curentă în studiile literare actuale.

În mediul fecund al formalismului rus apare, după toate indiciile, încă un termen de mare audiență contemporană: „imanența" literaturii (serii, legi, „miez")[21]. Noțiunea traduce de fapt totalitatea accepțiilor trecute în revistă. Regăsim formula mai ales în variantă germană *(werkimmanente Schule, werkimmanente Textbetrachtung)*. Ea se opune interpretărilor tradiționale ale literaturii de ordin cauzal-istoric[22]. Literatura este imanentă în sensul că ea își găsește în interiorul specificului său propria cauzalitate, necesitate, structură și legitimitate.

Evident, toate aceste concepte au și o dimensiune filozofică pe care specificul literar îl implică. Problema se mută doar aparent pe alte planuri și ea are în centrul său idei ca „esența", „existența", „ființa", „natura", „realitatea", „adevărul", „ontologia" literaturii. Și ele circulă cu mare insistență pe întreaga durată a secolului, în accepții mai mult sau mai puțin empirice (la critici, istorici literari, eseiști), mai tehnice și chiar riguroase (la teoreticienii, poeticienii și filozofii literaturii). Soarta „esenței literaturii" este concludentă. Ea este invocată din necesități de discriminare logică, de precizare a obiectului analizei și judecății literare, încă de la începutul secolului (G. Saintsbury, 1904)[23]. Cu „esența însăși a literaturii" sau cu caracterul esențial" al literaturii ne vom reîntâlni adesea. În teoria literară germană, „esența operei de artă poetică" *(Das Wesen des dichterischen Kunstwerks)*, precum la Oscar Walzel (1924), are implicații mai profunde, în cazul în speță pe tema relației *Gehalt/Gestalt* (fond/formă)[24]. Formula reapare uneori cu redundanță („esența internă a literaturii însăși"), dintr-un exces de precizie. În formă moderni-

zată, în prelungirea noilor categorii filozofice (între care *Erlebnis),* ea se numește „modalitatea" literaturii *(literarische Modalität)*[25]. În sinteze — mai toate colective — „esența literaturii"[26] definește pur și simplu specificul literar, într-una sau alta din accepțiile moderne despre care vom vorbi mai jos.

Întreg acest limbaj noțional (literatură „în sine", în „ea însăși", în „esență") este reluat, aprofundat și sistematizat de fenomenologie. R. Ingarden, cel mai reprezentativ estetician literar al acestei școli, realizează în *Das literarische Kunstwerk* (1930) o „anatomie a esenței" operei literare printr-o „reducție eidetică". Descrierea pune în lumină o structură polifonică eterogenă și stratificată: 1. sunetele și formațiile fonice; 2. unitățile de semnificație de diferite nivele; 3. „obiectele", aspectele figurate, reprezentate (*Ansichten*); 4. Aspectele schematizate de către scriitor. Pe alocuri, terminologia devine în parte instabilă. Se urmărește descrierea unei „construcții particulare" *(ganz eigentümlische Aufbau), o* „construcție schematică" al cărei rezultat este „concretizarea estetică" a operei literare[27]. Unii adaugă și un al cincilea strat: cel kinestezic[28]. Alții scot în evidență coeficientul de indeterminare (ambiguitate) al tuturor straturilor[29]. Revizuirea și completarea întregului model aparține lui René Wellek. „Modul de existență al operei de artă literară" include patru straturi la care se adaugă alte patru: 5. Moduri și tehnici verbale; 6. Convenția genurilor literare; 7. Valoare; 8. Dimensiunea istorică[30]. Deși reprezintă punctul maxim al definiției specificului literar ca realitate intrinsecă, ea a fost contestată — după cum vom vedea — din diferite direcții. Toate vin din sfera determinărilor heterogene ale literaturii (A, I, IV) sau a noilor concepții despre limbajul literar (A, II, 2). Controversele continuă începând cu punerea în cauză a metodei fenomenologice însăși și terminând cu soluția Ingarden-Wellek[31], aprofundată îndeosebi pe latura „concretizării" și „recepției" istorice.

Definirea problemei specificului literar în termeni filozofici, prin extrapolare, sub influența curentelor dominante de gândire (în deosebi existențialismul), adâncește și mai mult în secolul 20 aceste preocupări. R. Ingarden era interesat și de „ontologia operei literare"[32], preocupare care devine într-un fel esențială la M. Heidegger și H.-G. Gadamer. Acești filozofi sunt notabili și pentru faptul că situează disocierea *literatură/poezie* (A, I, 3) într-o astfel de perspectivă: „Din punct de vedere ontologic, literatura pare poezie înstrăina-

tă"[33]. Cu alte cuvinte, doar poezia exprimă esența, ființa artei literare, „esențial" și „originar" fiind în acest caz sinonime. „Esența poeziei" și „criza operei de artă" sunt, mai ales la Heidegger, două fețe ale aceleiași probleme. Acest reducționism ontologic — forma cea mai radicală a specificității — este de fapt tipic tuturor sistemelor filozofice. El funcționează pe scară largă la toți esteticienii și criticii care urmăresc să definească specificitatea estetică (*Die Eigenart des Ästhetischen*, 1963), precum Georg Lukács, „realitatea literaturii"[34], „esența specifică a literaturii"[35] etc. Limbajul pare excesiv de abstract și mai ales în violent contrast cu stilul și obiectivele poeticii curente descriptive, formalist-pozitiviste, cu aspecte alexandrine uneori atât de evidente. Și, totuși, ori de câte ori se simte nevoia invocării ființei „autentice", „proprii", „esențiale" a literaturii, o expresie devenită stereotipă ca „ființa însăși (*l'être même*) a literaturii" nu poate fi evitată[36]. Acest postulat este mult mai frecvent decât s-ar crede. Poate fi întâlnit la critici foarte diferiți, de la J. Benda la G. Poulet și chiar la... Roland Barthes: „Ființa *(l'être)* transistorică a literaturii"[37]. Alții (M. Blanchot) fac un adevărat abuz de „esența însăși a literaturii"[38]. La acest critic noțiunea se confundă cu „spațiul („specificul"?) literar". Noțiunea circulă și în mediile anglo-saxone sub forma: „esențial literar *i.e.* standard artistic" sau „proprietățile esențiale ale textelor literare"[39]. O astfel de definiție spune de fapt tot și nimic despre literatură. Ea are însă enormul avantaj de a institui și exprima literatura în însăși realitatea sa ultimă, în modul său unic și instituibil de a fi în lume.

Alte câteva atribute decurg din aceeași calitate fundamentală. Literatura care există, ființa sa, nu poate fi decât adevărată. De unde invocarea frecventă a „literaturii adevărate" (*vraie, véritable, vraiment, echt* etc.), unitare, unice, una și aceeași peste tot *(equipollence of literature)*[40], universală și permanentă, superlativă și absolută. Ultimul atribut definește specificul literar absolut *(ultra literature, absolute literature)*. El este caracteristic „operelor celor mai literare", celor „mai tipic literare"[41]. Acest limbaj radical — opac și transparent în același timp — are marele avantaj de a recunoaște literaturii locul său esențial și de neînlocuit în lumea spiritului și a creațiilor. Este punctul maxim la care ajunge efortul istoric neîntrerupt de definire a specificității literaturii. De abia la acest nivel și în acest cadru al gândirii secolului 20 se ajunge la o clarificare și definire exemplară a problemei specificului literar.

La fel de importantă este și o altă creație terminologică a epocii, care circumscrie aceeași specificitate a literaturii total emancipată de condiționări și valori concurente: *literaritatea* (*literaturnost*), termen rusesc, adoptat și în limbile occidentale (*littérarité*, mai rar: *littératurité*, *das literarische*, *letterarietà*). El apare în același cadru al formalismului rus, creație a poeticianului R. Jakobson: „Obiectul științei literare nu este literatura ci „literaritatea" (*literaturnost*), „adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară" (1921)[42]. Literaritatea definește specificul *(le propre)*, calitatea de a fi literar. Oscilarea terminologică, dubletul *literalitate/literaritate*, care apare încă de la început, are și el semnificația sa: ea traduce în primul rând vechiul reflex al ideii de literatură de a se revendica de la *literă*, de la calitatea sa *literală*, scrisă. Faptul iese în evidență mai ales în unele traduceri moderne de texte de epocă[43]. *Literaritatea*, în sensul specific de mai sus, sfârșește prin a se impune și generaliza. Când studiile despre „text" se identifică, apare și noțiunea concurentă și simetrică de *textualitate*.

Cariera noțiunii de *literaritate* în ultimele decenii este glorioasă și indisociabilă de ideea de literatură. Într-o formă sau alta, ea rezumă terminologia de bază a specificului trecută în revistă, începând cu „calitatea literară". G. Lanson însuși ar fi avut această intuiție[44]. Critica tradițională, universitară, invocă și ea „literarul" în polemica sa cu „noua critică" (R. Picard — R. Barthes). Aceasta din urmă adoptă cu entuziasm *literaritatea*, pe care o identifică din nou — în formule inevitabil stereotipe și monotone — cu literatura (*comme telle, elle-même, l'être, spécifiquement littéraire* și alte expresii curente. Exemplele se întâlnesc peste tot[45]. Literaritatea nu poate fi concepută decât în termeni imanenți[46]. Ea reprezintă modul prin care literatura devine literatură, ansamblul proprietăților prin care o operă este recunoscută ca „fapt literar" etc. De unde legitimitatea formulei cvasisinonime și ea răspândită, „literaritatea literaturii"[47]. Ea definește calitatea care face posibilă „literatura literară". Presiunea terminologiei tradiționale, de neevitat, se face simțită și în această zonă. *Literaritatea* este asimilată „calității artistice" a literaturii[48], altfel spus *artisticității*[49]. Va fi tradusă prin noi formații (aproape adevărate barbarisme) ca *l'artisticité de la littérature* sau *artfulness of literariness*[50].

Definirea notelor specifice ale *literarității* ne pune în față, ca și până acum, atât expresii noi cât și tradiționale. Se poate spune că, în general, apar doar noi termeni pentru

noțiuni „vechi", precum *schimbare, negare, noutate*, etc. Acum se vorbește, începând cu formaliștii ruși, de „diferențiere" (I. Tynianov: „calitate diferențială") (*Differenzqualität, Differenzierheit*), „defamiliarizare" (*défamiliarisation*)[51], „dezautomatizare", „deviere" sau abatere de la normă, tradiție, clișee (*deviance*[52] *écart, déviation, Abweichung*[53]. Ideea centrală este mai ales „deformarea", „distorsiunea" (rus. *ostranenie* = a face ciudat, straniu, *making it strange*[A2], *estrangement*), asimilată uneori „surprizei", „așteptării înșelate"[54]. Textul de bază este *Arta ca procedeu* de V. Șklovski (1917). Printre aceste procedee au fost incluse și „imaginile demistificate", „deziluzionate" (*disenchanted images*). Ele ar demonstra aceeași „literaritate esențială a literaturii"[55]. Termenul pătrunde și în estetica zisă realistă, unde este asimilat distanțării, discrepanței, „reflectării" deformante etc.

Nu este greu de observat că acest procedeu recunoscut ca tipic *literarității* se înscrie de fapt în dialectica nou/vechi, în estetica identității și opoziției[56], repetiției și rupturii, tradiției și originalității etc. Orice creație nouă implică ruperea[57] de un clișeu sau de un automatism precedent, ieșirea din rutină și repetiție, negarea modelelor și conformismelor, procedeul singularizării[58]. Într-un limbaj generalizat se reiau deci, în plină avangardă a secolului 20, propoziții „clasice". Nici de mirare că reapar și alte noțiuni tradiționale ca negarea „convenției", „originalitate", „noutate", „unicitate". De altfel, formaliștii ruși aveau limpede conștiința conflictului istoric-structural *nou/vechi* în literatură[59]. Tot ce urmează în zeci și sute de texte și contexte, reprezintă doar variații pe aceeași temă eternă și centrală: ieșirea din normă, negarea literaturii anterioare, paradigma continuității și rupturii, opera literară nu este o simplă verigă într-un lanț, luptă pentru o viziune nouă etc., etc. Chiar și noțiunea hipertradițională de „frumos" revine în actualitate, în același context poietico-formalist: „Frumosul, o parte din procedeu, din literaritate"[60]. În alte împrejurări, frumosul este asimilat integral literarității și deviațiilor sale (alienare, *ostranenie* etc.). În rest au mare putere de circulație și vechi formule ca: „uzul estetic al limbajului", „frumusețea limbajului" etc.

Ideea de literatură atinge, în felul acesta, cea mai mare clarificare și specializare din întreaga sa biografie. La nivel terminologic soluția pare desăvârșită. Dacă privim însă cu atenție, complicațiile și dificultățile încep totuși să apară. Esența însăși a *literaturii* este de a fi în permanență polemică, ambiguă, circulară și tautologică. Analiza operei literare concrete

demonstrează că se poate vorbi, de fapt, doar de grade ale literarității, de un coeficient variabil, de un „procedeu dominant"[61]. Intensitatea calității literare este mai mare în unele opere literare (scrise) și mai mică în altele. Constatarea pune în discuție întreaga clasificare a literaturii (despre care vom vorbi la timpul potrivit) în „superioară" și „inferioară". „Subliteratura" participă și ea, într-o măsură oarecare, la literaritate. De unde reabilitarea (fie și parțială) a numeroase genuri „distractive", fără discriminări și privilegii. Literaritatea depășește, în orice caz, „literatura oficială" recunoscută ca atare[62]. Se revine de fapt — cu noi argumente — la una din cele mai tradiționale accepții ale literaturii ca totalitate a scrierilor, ceea ce introduce un criteriu lax de diferențiere. La această dimensiune cantitativ-calitativă se adaugă și una temporal-istorică. *Literaritatea* este, de fapt, permanentă. Operele antice au ca și cele moderne literaritatea lor. Conceptul poate deci funcționa „arheologic" și retrospectiv. „Sublimul" antic definește, de pildă, literaritatea la nivelul antichității. În mod analog, există și o literaritate orală, nu numai scrisă. Literatura orală primește în felul acesta, în plin secol 20, un nou argument, modern, al dreptului său la existență.

La universalitatea în timp se adaugă cea în spațiu. Literaritatea nu este și nu poate fi doar un monopol al literaturilor „mari", eurocentrice. Ea aparține întregii literaturi universale, din vest și est, oriunde recunoaștem „opere literare". Calitatea sa universală include deci și domeniul extra-european, exotic. O definiție universală a literaturii devine în felul acesta posibilă, ilustrată prin exemple selective din „toate" literaturile lumii. Literaritatea astfel concepută se opune oricărei „canonizări" (vestice, clasice, etc.). Implicațiile revoltei anticanonice în plină desfășurare mai ales în critica americană recentă[63] asupra întregii probleme și modalități de definire a literaturii sunt de pe acum considerabile. S-a propus pentru această pseudo-„esență" universală termenul de „literaritate universală" *(Welt-Literarität)*[64]. Noi înșine (dacă ne este îngăduit să ne citim) am preconizat recunoașterea „literarității comparatiste"[65], de identificat pe baze comparatiste invariante și inductive. Comparatiști eminenți ca René Wellek și Etiemble întrevăd și chiar postulează o astfel de soluție sub forma unei teorii generale a literaturii, care nu poate extrapola abuziv doar câteva literaturi de expresie vest-europeană. Între Mallarmé, Eminescu și Tu Fu există în mod evident „ceva" comun: „literaritatea".

Vechi deprinderi intelectuale pozitiviste, istoricizante sau estetizante contestă existența sau posibilitatea *literarității*. După unii, ar fi vorba doar de o proprietate abstractă, de o „esență" metafizico-himerico-ontologică. Argumentul desființează de fapt, în esență, orice ontologie. După alții, unicitatea textului literar face imposibilă orice generalizare fie și parțială, zonală sau pe epoci (deci orice poetică, teorie sau filozofie a literaturii ar constitui o profundă eroare). Extrema relativitate a pretinsei literarități în timp și spațiu sfidează, la fel, orice generalizare (deși, cum vom vedea, ea poate fi definită succesiv la nivelul fiecărei epoci istorice) (A, IV, 1). Sociologii literaturii văd la rândul lor în literaritate doar un criteriu estetico-„literar", neaplicabil „masificării", „literaturii de masă". Sociologii literaturii și mai ales ai literaturii de consum (A, IV, 2) atribuie doar „publicului" calitatea de a decide ce este „literatura", deci „literaritatea". Din toate aceste motive, mulți se opun asocierii sau identificării literarității cu ideea de valoare literară. Aceste argumente vor reveni cu putere pe întreaga durată a secolului 20, în deosebi în ultima jumătate.

Cu adevărat serioasă, chiar gravă, din punct de vedere semantic și terminologic, este mai ales oscilarea, alternanța și substituția permanentă *literatură/poezie*, respectiv *literar-literaritate/poetic-poeticitate*. *Poeticul* tinde să absoarbă și să elimine încă odată *literarul* așa cum *poezia* urmărește să absoarbă și să elimine în mod constant *literatura* (A, I, 3). Specificul literar și cel poetic tind deci din nou să se confunde. O astfel de competiție și instabilitate se constată încă din perioada formalistă când arta poetică și opera de artă literară trec drept sinonime tacite[66] sau explicite. Această asimilare-omologare tradițională *(literatură = poezie)* se observă și în întreaga teorie modernă a literaturii *(la poéticité — la littérarité, Literarität-Poetizität, literarietà-poeticità* etc.) Exemplele sunt numeroase. M. Dragomirescu, la noi, procedează în același mod[67]. După unii, ar fi chiar „van" să disociem între „poetic" și „literar"[68]. Distincțiile sunt totuși posibile și ele apar cu destulă regularitate în aceeași perioadă.

O diferență de grad și de intensitate este perceptibilă, în primul rând, chiar dacă nu se știe bine care este polul magnetic: poezia cu un anume „grad de literaritate"[69] sau invers? Tendința este de a considera poeticitatea drept literaritatea supremă, esența literarității, deci a literaturii. Poziție de altfel în acord cu întregul sistem de relații structurale *literatură / poezie:* „Poezia nu este decât literatura redusă la esența prin-

cipiului său activ" (Paul Valéry)[70]. Poezia ar fi deci „vârful" literarității. Dar — prin circularitate inevitabilă — este posibilă și formula opusă: literaritatea — „element crucial în orice structură poetică"[71] — „se manifestă în poezie"[72]. Ambele noțiuni sunt sau pot fi gândite solidar și, cu unele excepții, în mod indistinct. Soarta propriu-zisă a *poeticului* iese însă din preocupările noastre de față.

Reflexia românească a epocii leagă problema specificului literar aproape exclusiv de obiectivele și metodele criticii estetice. O analiză sistematică în spiritul ideilor de mai sus lipsește. Ea nu pare să pasioneze. Se pot distinge totuși, în mare, patru faze. Cea mai sistematică este și cea mai veche. Estetica lui M. Dragomirescu exclude orice alt „specific literar" în afara „capodoperei"[73]. La E. Lovinescu și la G. Călinescu, clasicii criticii estetice (Paul Zarifopol face parte din aceeași sferă literară), „adevărata literatură"[74] se confundă, în mod evident, cu „literatura artistică" și „arta literară". O recrudescență a considerațiilor „specifice" se constată, începând din deceniul șase, abia după resorbirea (parțială) a crizei proletcultiste. Contribuțiile originale încă lipsesc. Ele nu se constată nici în ultima perioadă sincronizată mult prea mecanic (reflex invers) poeticii moderne. Dar limbajul se schimbă, uneori radical, îndeosebi la teoreticienii proveniți din lingvistică. Expresiile curente sunt acum „substanța", „spațiul", „imanența" literaturii etc. De aceeași provenientă este și „literaritatea", pe care unii o resping („barbarul cuvânt")[75]. Definiția este inevitabil curentă: „element care face ca o «scriitură» să devină »literatură«"[76]. Criticii și poeticienii din ultima generație sunt în general la curent cu bibliografia chestiunii, îndeosebi franceză, pe care o divulgă rezumativ[77]. Preocupă și problema „apariției" și „realității" literaturii[78].

2. LIMBAJUL LITERATURII

Problema specificului literar se concentrează în bună parte în secolul 20 în definiția limbajului literar, care absoarbe totalitatea noțiunilor trecute anterior în revistă. Asistăm la un energic și adesea intolerant redacționism lingvistic, la un panlingvism abuziv, exemplu de modă intelectuală. Se susține că „lingvistica este fără îndoială singura disciplină științifică cu un cuvânt de spus despre literatura ca atare" (G. Genette)[79]. Că literatura este în mod evident (și) „limbă", faptul constituie nu numai o crasă evidență, dar și o idee repetată intui-

tiv, fragmentar și discontinuu de-a lungul întregii biografii a ideii de literatură. Dar una este a relua o foarte fecundă tradiție și alta a practica o reflexie insistentă, obsesională și adesea alexandrină despre limbajul literar. Una este a afirma și studia un mare adevăr. Alta a produce doar definiții stereotipe, într-un spirit evident de imitație, epigonism și vulgarizare adesea obositoare.

Privind retrospectiv spre marii precursori ai perioadei noastre, vedem că puține lucruri substanțial noi se adaugă, de fapt, propoziției esențiale: *literatura este limbaj*. Formaliștii ruși au încă odată prioritate: „Literatura este o *construcție lingvistică dinamică*" (I. Tynianov, 1924)[79], „literatura este făcută din cuvinte și este condusă de aceleași legi ca și ale limbajului" (V. Șklovski)[A1]. Idei și formule aproape identice la I. Lotman, M. Bahtin, I. Mukařovský etc.). În mod cu totul independent, P. Valéry ajunge la aceleași concluzii începând din deceniul trei: „Literatura este și nu poate fi altceva, decât o anume extensiune și aplicare a unor proprietăți ale limbajului". El vorbește în mod frecvent de „condiția verbală a literaturii", de „limbaj în limbaj"[80] etc.

Când lingvistica — din diferite cauze care nu ne reținem acum — ajunge la modă începând din deceniul șase, devenind pentru două-trei decenii știința-pilot a științelor umaniste, se redescoperă cu entuziasm faptul, de mult știut totuși, că literatura este „esențial limbă", „făcută cu limbaj", un „obiect parazitar al limbajului", „facultatea literaturii", fenomen de „logosferă", o „energie a cuvântului", o „problematică a limbajului" etc. Roland Barthes abundă în astfel de formule evidente, circulare și tautologice. Specificul literaturii moderne este problema limbajului[81]. Ele se regăsesc în mod frecvent în întreaga poetică modernă, cu minime variații verbale. De pildă, T. Todorov — care amintește totuși și de existența unor precursori francezi în genere măturați de noul val: P. Valéry și J. Paulhan — repetă și el: „literatura este operă de limbaj", „explorare a posibilităților limbii (cea mai intensă care există)", „limbajul nu va putea fi înțeles decât dacă învățăm să gândim manifestarea sa esențială, literatura"[82]. Poate fi reamintit în această ordine de idei și G. Genette („literatura fiind mai întâi operă de limbaj"[83]) și mulți, mulți alții. În zona franceză, ideea constituie de fapt un mare loc comun, regăsit și la filozofi (G. Bachelard, M. Foucalt): literatura fascinată de ființa limbajului, critici (R. Caillois), universitari de modă veche (R. Picard) etc. El circulă în studii, lucrări colective, reviste de poetică și lingvistică, la colocvii și congrese.

Orientarea este de fapt specifică întregii epoci și René Wellek reține, în domeniul anglo-saxon, o serie întreagă de referințe și citate riguros în același sens (critici, teoreticieni, lingviști)[A5]. Un studiu de sinteză de T. C. Pollock[84], o formulă de N. Frye: „Literatura nu este un agregat de cuvinte, ci o ordine a cuvintelor"[85], rezumă întreaga concepție *(verbal utterance, medium-words, language as literature* etc.). Caracterul său inevitabil de imanență reapare și în domeniul german: rădăcina literaturii este în limbaj[86], esența sa este *Die Sprachlichkeit*[87]. Nici aici nu se studiază logica literaturii, ci lingvistica literaturii (H. Weinrich)[88]. O definiție italiană în același sens: „Literatura ca gest și acțiune verbală"[89].

Când accentul cade pe aspectul funcțional, operativ, al limbajului literar, acesta este denumit — sub influența lingvisticii moderne — *discurs literar*. Noțiunea înlocuiește, cel puțin în intenție, *literatura*[90]. Ea este „discurs construit prin excelență"[91], o suită de enunțuri combinate după un număr de reguli specifice, care țin seama de „uzajul" limbii. Totul devine atunci o chestiune de „practică literară". În consecință: „Practica... transformă un discurs în literatură"[29]. Literatura este un act lingvistic realizat într-o anume situație, printr-un set de convenții. O nouă disciplină lingvistică, pragmatica[A6], își propune să studieze, după acest criteriu, actele lingvistice, respectiv acțiunile concrete, individuale pe care le executăm atunci când vorbim și scriem. Tipologia consacrată (J. L. Austin) distinge între acte *ilocutorii, perlocutorii* și *locutorii*[93]. Literatura este un discurs lipsit de forța actelor ilocutorii, „detașat de circumstanțele și condițiile care fac acte ilocutorii *(illocutionary)* posibile", altfel spus centrat pe propriul său mesaj[94]. (Act ilocutoriu: ordine, amenințări, avertismente etc., ceea ce amintește mai vechea definiție a lui Bergson: limbajul tramsmite ordine și avertismente).

Apariția unui nou limbaj despre limbajul literar, considerat de mulți drept dominant și caracteristic epocii noastre, nu face de fapt decât să se suprapună și să asimileze un număr de noțiuni tradiționale. *Arta verbală* („a cuvântului") este cea mai cunoscută și mai uzuală dintre vechile formule. Formaliștii ruși o folosesc în mod frecvent („artă a cuvântului", „arta verbală sau literatura") de la B. Tomașevski la R. Jakobson. Avangarda rusă, futuristă, (V. Maiakovski) concepe și ea „ansamblul literaturii ca o artă verbală omogenă"[95] (alții traduc prin „unitară"; „unică"). Osmoza dintre noua poetică și curentele de avangardă este desăvârșită. În toate definițiile literaturii din această descendență expresia „opera de artă

verbală" constituie o dogmă și un stereotip[96]. Reapare în același timp și problema diferențierii literaturii de celelalte arte, inclusiv verbale: „Ce face ca un mesaj verbal să fie operă de artă?". Prin ce se disociază arta limbajului de celelalte arte? Întrebarea preocupă atât pe poeticienii-lingviștii[97] cât și pe esteticienii interesați de definiția diferitelor arte. Soluția este în esență identică: „Artă a compoziției verbale"[98]. În felul acesta se poate disocia, între altele, în mod precis, între texte „triviale" / „artistice".

Marele succes formalist ocultează adesea faptul că, în aceeași epocă, în Germania, și în mod cu totul independent, astfel de preocupări sunt nu mai puțin la ordinea zilei prin cercetările lui Oskar Walzel *(Die Künstlerische Form des Dichtwerkes,* 1919; *Das Wertkunstwerk. Mittel seiner Erforschung,* 1926), H. Hatzfeld, K. Vossler etc. Ideea de bază este peste tot una și aceeași: *Wortkunst, Sprachkunstwert,* artă a cuvântului, artă verbală — „creație artistică", expresie (cuvânt, limbă) cu „funcție estetică"[99]. Definiția cunoaște o mare răspândire, pătrunde în manuale, lexicoane literare etc. Poate fi întâlnită și la critici și istorici literari mai mult sau mai puțin tradiționali[100]. Ea constituie un bun comun al întregii reflexii literare și estetice europene a secolului, pentru care teza „arta ca limbaj" nu mai comportă discuție. Expresiile engleze echivalente sunt: *verbal art, lingvistic artwork, particular kind of speech art* etc.

„Noua" formulă aproape că elimină mai „vechea" formulă, care acoperă de fapt aceeași realitate, *stilul.* Și noțiunea și preocupările stilistice datează încă din secolul 18[A7]. Stilistica devine o disciplină lingvistică și literară în secolul 20 (Ch. Bally, L. Spitzer etc.), cu tradiții retorice și beletristice evidente (Remy de Gourmont)[101]. „Efectul emoțional", expresivitatea ca formă a afectivității — noțiuni fundamentale ale stilisticii de la începutul secolului — reapar în toate teoriile moderne ce reafirmă că opera literară se bazează pe folosirea emoțională a cuvintelor, în urmărirea unor efecte emoționale precise[102]. Faptul că în loc de „operă literară" se spune acum „obiect stilistic" nu schimbă fondul problemei. Stilizarea lingvisticii, a fi scriitor = a avea stil, stilul ca vehicol al expresiei literare, stilul distinctiv al operelor literare, frumusețea stilului, „stilul frumos" etc., toate aceste proporții ne mențin în cercul unor idei bine cunoscute. Expresia „stilul literelor frumoase" *(le style des belles lettres)* nu numai că se păstrează, dar se vede supusă și noilor tipuri de analiză[103] *(écart,* context, statistică, structuralism, receptare etc.). Tendința este

de a disocia ideea de literatură de cea de stil, unde factorul dominant este jucat de cititor. El „pune în valoare" simpla informație a textului (M. Riffaterre)[104]. „Limba este dincoace de literatură, stilul este aproape dincolo" (R. Barthes)[105].

Reapar consolidate, modernizate și reformulate și alte formule din aceeași sferă bine cunoscută (și chiar tradițională) a definițiilor limbajului literar. *Expresia* face parte din această categorie relansată la începutul secolului de B. Croce în celebra *Estetica come scienza dell' expressione e linguistica generale* (1901). Ea se încheie (cap. 18) prin identificarea lingvisticii cu studiul expresiei, concluzia definirii artei ca intuiție și expresie. Predomină însă concomitent, apoi ulterior, sensul general, empiric, în orice caz nefilozofic, de „expresie formală" *(forme* sau *mode d'expression, art of expression, Ausdruck, expression),* întâlnită mai peste tot la autori de orientări din cele mai diverse. Termenul reapare, de pildă, atât la G. Lukács [106] cât și la E. Ionesco, adept al abordării „problemei literaturii prin studiul expresiei sale..."[107].

Nu mai puțin curentă este înțelegerea literaturii ca limbaj estetic. Nota dominantă a limbajului literaturii este creația verbală, în sens de creație estetico-literară, respectiv de limbă considerată ca „operă artistică verbală". Noțiunea, bine consolidată încă din secolul trecut (Humbold, Potebnia, inclusiv la poeți ca Mallarmé), este reluată de formalismul rus[108], adusă până în zilele noastre de M. Bahtin și I. Lotman. Marea sa răspândire transformă și această definiție în invariant, adesea în loc comun. Înregistrăm deci peste tot variații terminologice pe aceeași temă. Literatura presupune „tratarea estetică a limbii". Ea include „tot ce este exprimat în limba artistică", în „formă verbală artistică", prin „folosirea artistică", prin „folosirea artistică a cuvintelor" etc. Dicționarele recunosc în „forma artistică a limbii brute" sensul specific (îngust) al literaturii[109]. O serie întreagă de alte referințe pun accentul pe „limbajul" sau „forma frumoasă", pe „tratamentul" sau „uzajul estetic al limbii", pe „limbajul care creează frumosul" etc., etc. Întreg acest limbaj este inevitabil tradițional, centrat în jurul unor noțiuni-cheie bine cunoscute: „frumos, „valoare estetică", „impuls și rezultat estetic", „plăcere estetică" etc. Toate definițiile anterioare ale *literaturii artistice* sau *poetice* pleacă de la același postulat. Cu eternul semn de întrebare despre înțelesul „exact" al frumosului însuși...

Întreaga reflexie modernă despre limbajul literar duce la concluzia că realizarea sa maximă, optimă, are loc *în* și *prin* poezie, că poezia este arta cuvântului prin excelență și că spe-

cificul „literar“ este de fapt în mod esențial „poetic“. O astfel de concepție — foarte insistent afirmată — adâncește și mai mult tendința constantă de absorbire și identificare a *literaturii* și *poeziei* (A, I, 3). Ea își găsește în acest mod, în secolul 20, punctul final și împlinirea, deocamdată definitivă. Dacă „literar“ și „poetic“ sunt sinonime, rezultă că „arta literară“ și „discursul poetic“ sunt unul și același lucru. Și, într-adevăr, mulți poeticieni moderni nu mai fac nici o distincție între cele două planuri, nici în concepție, nici în terminologie („literatură în general“ = „discurs poetic“)[110]. Această labilitate, în ciuda aparențelor scientiste, este deosebit de semnificativă pentru abandonarea totală a tradiției lexicografice a *literaturii*. Problema, în această sferă, a încetat să mai constituie o preocupare.

Concluzia, pe cât de limpede pe atât de radicală, este nu mai puțin tipică întregii gândiri literare a secolului 20 de inspirație lingvistică: limbajul literar și cel poetic se confundă. Toate notele limbajului „poetic“ sunt atribuite celui „literar“ (și invers), cele două noțiuni se identifică integral. *Literaritatea* devine în consecință „transformarea cuvântului în operă poetică“[111], „literaritatea limbajului“ constă în „înnobilarea limbajului ca atare“[112]. Literatura „spune“ ceea ce limbajul ordinar „nu spune“. Circularitatea definițiilor este încă o dată evidentă. Toate accepțiile fundamentale ale „specificului literar“ sunt transferate „literaturii-poezie“, care la rândul său le trece asupra „limbajului-poetic“. Iar notele acestuia din urmă devin implicit notele literaturii...

Acest tip de asimilări lingvistico-literare, care duce la omologarea limbajului cu literatura, transferă asupra acesteia din urmă toate definițiile lingvistice. Ele abundă pe întreaga durată a secolului 20, constituind unul din aspectele sale dominante. Literatura-limbaj este, deci, începând cu formaliștii ruși, un „simplu dialect“ al limbii sau un „limbaj secund“ (dar și M. Proust vedea cărțile frumoase scrise „într-un fel de limbă străină“)[113], un limbaj artificial opus celui natural (la P. Valéry o intuiție identică)[114]. Se insistă până la exces asupra deosebirii dintre limbajul literar și cel științific. Apar diferite tipologii ale limbajului (emotiv, expresiv și referențial, sintagmatic și paradigmatic, limbă și vorbire, *langue-parole*, tranzitiv și intranzitiv etc.). Literatura este „vorbire“ individualizată nu „limbă“[115]. Extrem de numeroase sunt și considerațiile pe tema distorsiunii limbajului, toate derivate din definiția diferențierii și „devierii“, a manipulării speciale a limbii, „uz special al limbajului“[116]. Literatura va fi privită

ca o violare a normei, fenomen de ruptură și opoziție, abatere *(écart)* de la lege, context, limbaj standard, negare a clișeelor, o „violență organizată împotriva limbajului obișnuit" (R. Jakobson)[A8]. Într-o formă mai moderată, literaritatea limbajului este privită ca limbaj scos în evidență, pentru el însuși (I. Mukařovský, *foregrounding*)[A9], care a depășit (sau a făcut uitate toate funcțiile sale uzuale, funcționale)[117]. Reapare deci, încă odată, „vechea", invarianta teorie a noutății și modernității, doar în forme radicalizate: „Specificul literaturii adică limbajul în libertate"[118], „limbaj eliberat" *(disembodied language)*[119]. „Revoluția permanentă a limbajului este ceea ce numesc literatură"[120]. Definiții-specimen cu totul tipice.

O rezistență destul de activă împotriva acestui reducționism lingvistic se constată pe aceeași durată a secolului 20. Se invocă însă foarte puțin istoria ideii de literatură, care dezvăluie o pluralitate de sensuri radical ostilă oricărei definiții unilaterale. Se constată, în schimb, mult mai frecvent, exclusivismul, alexandrismul, nepertinența și confuzia de planuri pe care o presupune identificarea totală literatură = limbaj. Argumentele opuse aparțin câtorva orientări bine distincte.

Cea mai semnificativă, chiar decisivă într-un sens, este contestația unor lingviști care refuză să vadă în literatură un „alt" limbaj, *ganz andere*, de o specificitate absolută și ireductibilă. Mai întâi, nu există, de fapt, nici o deosebire esențială și radicală între limbajul literar și cel ordinar[121]. Abaterea limbajului literar de la cel obișnuit este o iluzie. Limbajul literar este asemenea oricărui limbaj. Fiecare limbaj personal (uzual) constituie nu mai puțin o „deviere"[122]. În realitate, „poezia (literatura ca artă) este locul de desfășurare a deplinei funcționalități a limbajului" (E. Coșeriu)[123]. Iar aceasta este integrală. În același sens se pronunță și unii poeticieni actuali. Alții semnalează limitele analizei lingvistice în poetică[124]. Argumentul central este că literatura nu este numai limbaj. Acesta este doar materia, vehicolul, instrumentul literaturii, un intermediar între creator și public. Literaritatea pe de altă parte nu se reduce doar la limbaj. Ea trece *dincolo*, constituindu-se la un nivel supraverbal, supralingvistic: o lume imaginară, fictivă și inefabilă, dublată de o experiență subiectivă. Limbajul este numai o dimensiune a creației literare. De altfel, dacă literatura ar fi numai limbaj, literatura ar fi peste tot și orice specificitate literară ar dispare[125]. N-ar mai exista nici un criteriu de diferențiere a ceea ce este și ce nu este literatură. Rezistențele polemice

împotriva imperialismului lingvistic sunt și ele insistente. Unii văd în această exorbitanță un adevărat „atac împotriva literaturii"[126]. Alții denunță obsesia violentă a limbajului drept un semn de sterilitate, de alexandrism și chiar de „idolatrie"[127]. Sunt și alte indicii care arată că „mirajul lingvistic" — dominant în cultura europeană occidentală a deceniilor șase-șapte — dă semne serioase de epuizare[128]. Se întrevede un „dincolo de formalism" (Geoffrey M. Hartman, 1970).

Sub influența simbolismului, astfel de idei — chiar dacă discontinui și aproximative despre limbajul literar, asimilat de îndată literaturii (B. Fundoianu) — încep să fie exprimate și în cultura noastră. Criticii literari fac observații empirice în același sens (G. Ibrăileanu). Dar numai în domeniul lingvistic și estetic se poate vorbi de o suită organizată de studii de oarecare rigoare și tradiție. Disciplina dominantă este stilistica: O. Densusianu, I. Iordan, D. Caracostea: *Arta cuvântului la Eminescu* (1942)[A10] —acesta din urmă violent contestat și bagatelizat de critica impresionistă (G. Călinescu) — T. Vianu (*Arta prozatorilor români*, 1941; *Studii de stilistică*, 1968). Influența predominantă este cea germană: Walzel, Vossler, Spitzer. Când lingvistica modernă devine precumpănitoare, limbajul și aparatul conceptual se schimbă. Referințele devin tot mai abundente, dar fără rezultate notabile și mai ales originale. Cercetările cele mai organizate se referă la tipologia și funcțiile limbajului, domeniu în care S. Marcus[129] continuă pe P. Servien și în parte pe T. Vianu „dubla intenție a limbajului": „reflexiv și tranzitiv"[130]. Limbajul poetic introduce „abateri" față de cel științifico-matematic. Ca peste tot, asimilarea limbajului „literar" celui „poetic" este curentă[131]. O sinteză verifică tezele consacrate pe material românesc[132]. Se semnalează și reacția contrară, de rezistență, la reducționismul și exclusivismul lingvistic, reacție de scriitor (Mircea Eliade)[133]. Mai ambițioase — și mai promițătoare — sunt unele încercări de filozofie a limbajului poetic sub influența — entuziastă și cam eseistică — Heidegger-Noica[134] (nelingviști, de fapt, și unul și altul).

3. SISTEMUL ȘI STRUCTURA LITERARĂ

Foarte curentă — în această sferă lingvistică reducționistă și derivată direct din aceste preocupări — este și definiția literaturii ca „sistem" și „structură". Ea constituie încă

una din modele culturale ale epocii. O dominantă a formulelor și discuțiilor literare îndeosebi din deceniile șase și șapte.

Punctul de plecare este definiția limbii ca „sistem" ale cărui părți „sunt" și trebuie considerate în solidaritatea lor sincronică", centrală în lingvistica lui Saussure[135]. Un sistem are o logică proprie, legi specifice de funcționare, un centru radiant și organizator, o interdependență funcțională între părți. Ideea este preluată pe scara cea mai largă până la banalizare.

Primele aplicații la literatură, în același spirit și literă, fără a se putea vorbi de o înrudire directă, aparțin tot formaliștilor. Ei vorbesc de „opera literară ca sistem" (I. Tynianov, 1927)[136], de „sistemul procedeelor care transformă expresia verbală în operă poetică" (R. Jakobson). La acest lingvist, noțiunea se confundă cu literaritatea[137]. Pentru I. Lotman, din generația următoare, literatura este un „sistem modelizant secund" (alături de artă, mit, religie), care se suprapune sistemului prim, al limbii[138]. Preluarea ideii de „sistem" în studii și dicționare devine cu totul curentă.

Unii au această intuiție în mod independent și o folosesc aproape metaforic (P. Valéry, R. Musil)[139]. Alții, cei mai mulți, o preiau în mod stereotip cu minime variații verbale: „sistem imanent", „sistem solar", „sistem dinamic, „articulare sincronică", „sistem sincronic literar" etc. Se accentuează în mod deosebit asupra coerenței totale a operei literare, asupra unității sale funcționale[140]. Conceptul de structură-sistem pătrunde în cele mai variate cercuri[141]. Inclusiv la teoreticienii literaturii din afara zonei strict lingvistice, la critici, comparatiști etc. Poate că aplicațiile cele mai îndrăznețe și consecvente ale „sistemului" în literatură aparțin acestei ultime sfere. Dacă literatura este un „sistem total", unde „totul se leagă", ce împiedică — de pildă — definirea literaturii universale ca un astfel de sistem? Unii (inclusiv noi) au tras această concluzie „imprudentă", la antipodul oricărui istorism și pozitivism radical[142]. Propunerea n-a fost însă asimilată într-o perioadă de vizibilă „reținere" neopozitivistă. Generalizările n-au în acest context o bună presă.

Saussure n-a vorbit niciodată de „structură" ci doar de „sistem". Noțiunile sunt însă perfect omologabile și întreg structuralismul secolului 20 se revendică de la tezele sale: totalitate solidară, sincronică, interdependență etc. De unde alternanța și substituirea circulară a celor două noțiuni coextensive: structurile sunt sisteme de relații latente[143], structura

este un sistem corelativ, interdependent de relații reciproce, previzibile etc. Structura unui sistem și sistemul unei structuri devin sinonime. Lingvistica modernă operează simultan cu ambele noțiuni[144]. Ele sunt de o enormă frecvență în toate științele umane și sociale[145].

Considerarea literaturii ca structură nu aparține însă numai acestei direcții. În cultura germană izvoarele sunt altele: fenomenologia și „psihologia formei" *(Gestalttheorie)*. Descrierea pe straturi a operei literare la R. Ingarden[146] este *lato sensu* și ea „structuralistă" (termenii analogi sunt: totalitate, organicitate, unitate). Studiile moderne îl integrează de altfel „structuralismului slav" alături de I. Mukařovský[147], pentru care structura literară eminamente dinamică include procedee și un sistem de reguli și norme interdependente supraindividuale. V. Mathesius poate fi de asemenea citat[A11]. Bine înțeles că marii poeticieni de această orientare celebri după 1960 (R. Jakobson, I. Lotman, M. Bahtin), dar și mai înainte (L. Spitzer)[148], vorbesc cu toții de „structuri", „relații", „construcții", „corelații" etc. Discipolii lansează cu enorm succes publicistic „analiza structurală"[149], care devine o adevărată modă. Definițiile alunecă însă în mod inevitabil — prin proliferare și abuz — în vulgarizare.

În zona anglo-saxonă, schema și dinamica ideii rămân aceleași: influență fenomenologică și gestaltistă (R. Wellek — A. Warren)[150] — cu o conștiință mult mai vie a tradiției istorice a ideii de „formă" și „structură", care nu sunt, nici pe departe, descoperiri de ultimă oră[A12] — apoi pur și simplu „structuralistă". De unde, din nou, aceeași frecvență (și monotonie) a definirii literaturii ca „structură verbală", „construcție", „unitate", „coerență", „relații" etc. Se reia (de la formaliștii ruși și I. Mukařovský) și ideea corelației sistemelor, a sistemelor în sisteme[151]: opera literară este integrată unor multiple planuri culturale, ideologice, social-istorice etc. De unde definiția: „Literatura ca polisistem"[152]. Problema este întoarsă pe toate fețele, introdusă în manuale, lucrări de referință, dicționare, în toate limbile de circulație, de unde este preluată epigonic mai peste tot. Mondenizarea publicistică *(Les matinés structuralistes!)* este evidentă. O inițiativă personală de aplicare a unor teze general-structuraliste la o teorie a literaturii pe baze comparatiste poate fi, și ea, în trecere, semnalată[153], în cadrul puținelor referințe românești existente. Tentativa a rămas, practic, necunoscută în condițiile de cenzură a epocii.

Rezistența împotriva tezelor structuraliste vine din două direcții. Cea dintâi se opune reducționalismului radical, reducerii literaturii la un sistem lingvistic, la „un sistem limitat de combinații interne" (R. Wellek). Structuralismul nu este o cheie universală. Structuri și criterii pur formale pot fi găsite peste tot, inclusiv în texte filozofice. Nu numai limbajul literar este structurat[154]. A doua acuză structuralismul de dizolvarea individualității și specificității operei literare prin definiție unice[155]. Opera literară constituie doar un aspect particular individualizat al structurii generale[156]. Argumentul întâlnește pe cel clasic al criticii estetico-impresioniste, nu lipsit nici acesta de rațiune. Literatura, care doar exemplifică un sistem, este de fapt „pierdută". „Ea nu servește decât la înțelegerea sistemului"[157], nu a personalității sale.

În reflexia literară română, structuralismul în sens larg și îngust pătrunde pe două căi. Încă înainte de voga actuală s-a vorbit la noi de „corelații organice" și de „tectonică"[158]. O expunere organică a „structurii operei literare", supraetajată (substructură, structură, suprastructură) a oferit — să spunem — și autorul acestei cărți într-un spirit de sinteză critică[159]. Când valul structuralist inundă și critica română, apar antologii, compilații, pline de idei cu totul curente, care regenerează însă limbajul critic. Lingviștii adoptă și ei „structura", depistată în stilul literar, în limba română contemporană etc. Criticii și poeticienii folosesc și ideea de „sistem cu reguli de funcționare proprii, condiționate din interior și din exteriorul sistemului"[160]. Originalitatea — câtă este — stă în aplicații și nu în principiile de bază.

4. SENSUL ȘI SEMIOTICA LITERARĂ

Vogii structuraliste îi urmează, în mod inevitabil, voga semiotică, derivată direct din cea precedentă. Noul limbaj de tip semiotic schimbă în mod radical definițiile literaturii. Acestea — pentru a fi într-adevăr semnificative — se cer raportate în permanență ideii-cadru de specific literar. Limbajul scientist, foarte tehnic, al semioticii ilustrează din plin reducționismul terminologic și conceptual al epocii.

Schema de bază — esențială pentru înțelegerea noilor accepții ale literaturii — este următoarea: limba este un sistem de semne (semiotic), iar caracterele semnului lingvistic

sunt integral transferabile semnului literar și deci literaturii. Fundamentele sunt puse însă în secolul trecut de americanii Charles Sanders Pierce și Dwight Whitney. Primul propune o clasificare fundamentală a semnelor (iconic, indice, simbol), al doilea reafirmă caracterul arbitrar și convențional al semnului lingvistic. Relația fundamentală în jurul căreia se constituie întreaga semiologie este între semnificant și semnificat conform terminologiei lui Saussure. Acesta impune și termenul de semiologie, care va alterna cu semiotica: „Știința care studiază viața semnelor în viața socială"[161].

Un număr enorm de texte studiază semnul lingvistic. Reduse la esențial, printr-o energică sinteză, obținem o serie de note esențiale. Ne reamintim că mai toate au un antecedent istoric, uneori chiar terminologic. Semnul lingvistic poate fi literal sau neliteral (figurat, poetic) explicit sau implicit. Orice semn *(signifiant)* are un sens, o semnificație *(signifié, meaning, Bedeutung)*, un referent, respectiv un conținut *(signifié)* și o expresie *(signifiant)*, fiecare având o „formă"[162]. Prin amplificarea acestei relații obținem triunghiul semiotic: simbol-referință-referent[163]. Conținutul poate fi tradus prin conotație (semnificație, implicată și asociată); semnificația specifică, în genere literală, prin denotație. Înțelegem imediat că problema sensului și a semnificației, problemă în același timp hermeneutică și ontologică[164], respectiv a limbajului denotativ și conotativ, devine capitală în semiotica literară. Semnificațiile sunt plurale, polisemice, deci ambigui[165], proprietate literară esențială. De mari implicații — în sensul autonomizării literaturii — este caracterul autoreferențial, de orientare spre el însuși, și de a fi „arbitrar" (nemotivat, nu necesar) al semnului lingvistic-literar[166]. Concepția are o lungă istorie cu rădăcini încă în antichitate[167]. Tipologia semnelor lingvistice reia clasificarea lui Pierce și ajunge la concluzia că opera literară le utilizează pe toate, cu o evidentă predilecție pentru simboluri[168]. Reducționismul semiologic rezultă limpede din tendința restrângerii literaturii doar la calitățile semnului literar. După alții, el este perfect motivat, neconvențional, iconic, figurativ, expresiv nu indicativ etc.

Transferul ideii de semn literar asupra definiției generale a literaturii aparține aceleiași metode. Încă la formaliștii ruși și la descendenții lor direcți literatura devine un „sistem de semne" iar arta un „fapt semiologic"[169]. Noțiunea capătă o mare extensiune și ea acoperă acum, în realitate, ansamblul preocupărilor teoretico-literare. Școala de la Tartu (I. Lotman) extinde perspectiva semiologică la totalitățile domeniilor cul-

turii. Ea devine, în deceniile șapte și opt, o adevărată știință universală ca preocupări și internațională ca extindere, un fel de *ars magna* în sens medieval-enciclopedic. În această arborescență de preocupări, „literatura" — artă a limbajului vehiculând un univers semnificativ — face o figură destul de modestă. Creație literară = creația scrisului. Dincolo de definiția de bază, stereotipă („sistem de semne specifice", „obiect semiologic complex") se spun puține lucruri efectiv noi, terminologic vorbind, îndeosebi. Totul devine în primul rând — fenomen tipic secolului 20 — o problemă de limbaj critico-teoretic. Cât privește specificul literar, el s-ar reduce doar la o specificitate semiotică particulară și esențială. Concepția dominantă, impusă îndeosebi de marele succes parizian al noii direcții — propagată îndeosebi de R. Barthes și epigonii săi francezi și străini — este că specificitatea literaturii nu poate fi „postulată decât de o teorie generală a semnelor" (ipoteză saussuriană cu accentul pus pe *semnificant* — „le règne du signifiant)[170]. Expunerea cea mai organizată a acestui autor poate fi întâlnită în *Elements de sémiologie* (1964). Lucrările introductive și de sinteză sunt deosebit de numeroase.

Ambiguității semnului literar îi corespunde polisemia și ambiguitatea manifestă a literaturii și implicit a definiției sale, care evoluează — cum vom vedea — spre o adevărată criză și totală dizolvare a ideii de literatură. Se oscilează, de pildă, între recunoașterea unui dublu sistem denotativ și conotativ[171], a unui sistem semiotic primar și secundar, care are ca bază limba. Se recunoaște, în genere, că în opera literară cuvintele conotează mult mai mult decât denotează. Un mare accent este pus și pe caracterul implicit al semnificației. În contradicție cu întreaga tradiție terminologică a *literaturii*, elementul său specific ar fi doar tehnica semiotică, altfel spus formală: „Esența literaturii n-a fost niciodată altceva decât tehnica sa"[172]. Literaritatea, la fel, este asimilată procesului semiotic, semiotizării: o reprezentare care spune altceva decât pare că spune[173].

Distincția dintre sens (fundamental, semantic) și semnificație (personalizată, condiționată de contextul spațio-temporal, istoric determinată și verificată) este profitabilă definiției literaturii, care reia în limbaj semiotic toate notele specifice limbajului și structurii literare. Circularitatea accepțiilor devine din nou evidentă, adesea chiar redundantă. Întreg acest capitol „lingvistic" constituie de fapt, în secolul 20, o mare zonă liberă a locurilor comune. Se acceptă, în genere, că

semnul literar trimite totdeauna *dincolo* de limbaj spre un *ailleurs;* că semnificația este totdeauna schimbată, indirectă, inversată și mai ales implicată; că în literatură cuvintele nu sunt doar semne ci simboluri; că acestea sunt „hipersemne" dotate cu „supersemnificații" sau „hipersemnificații". Toate semnificațiile sunt plurale, polisemice, ambigui prin definiție. Este unul din postulatele „noii critici", nu foarte noi, dar afirmat cu mare energie și mai ales de mare succes publicistic[174]. Limbajul literar — și deci literatura — se caracterizează printr-un mare coeficient de labilitate, indeterminare și capacitate de interpretare simbolică. Totul în literatură pleacă de la deplasarea continuă a raportului dintre semnificat și semnificant. Sensul literar se reduce la activitatea formală a semnelor.

Izvoarele unei astfel de concepții — dominantă în întreaga critică și teorie a literaturii de orientare lingvistico-structuralistică-semiologică — nu sunt însă exclusiv lingvistice. Din nou trebuie reamintiți formaliștii și structuraliștii, îndeosebi slavi, din perioada anilor 30. Ei afirmă cu insistență (cu mult înaintea vogii actuale) existența unității indivizibile, indestructibile, a semnificațiilor. La fel, a ansamblului potențial de semnificații al operei literare (I. Mukařovský, M. Cervenko), a structurii sale stratificate de semnificații (R. Ingarden). Un text se compune din elemente semnificative și nesemnificative. Între straturi există și zone vide, albe, nedeterminate, care invită la interpretări multiple. Polisemia și ambiguitatea își găsesc în felul acesta o explicație semiotică. Fenomenologia anticipă întreaga teorie actuală a polivalenței și a existenței posibilității sale multiple prin lecturi diferite, a operei literare.

Răsfrângerea directă asupra definiției literaturii se constată încă în această perioadă. Ea derivă din principiul estetic adoptat (I. Mukařovský: „Opera de artă este în același timp semn, structură și valoare")[113], dar și din unele observații empirice din sfera avangardei. Ezra Pound, de pildă, scrie total în afara preocupărilor semiologice. Totuși el afirmă exact același lucru: „Literatura este limbaj încărcat de semnificații", „marea literatură este doar limbaj încărcat în gradul cel mai înalt de semnificație"[175]. În reflexia literară anglo-saxonă astfel de opinii se fac auzite destul de des în perioada anilor 50: „structură stratificată de semne și semnificații" (René Wellek)[176], „opera literară este un discurs în care o importantă parte a semnificației sale este implicită" (Monroe G. Beardsley)[177] etc.

Semiologia literară — mai mult „semiologică" decât „literară", în accepția tradițională a ideii de *literatură* — se constituie după anii 60 cu un mare succes de presă și public. Precursorii săi, complet uitați, aparțin semioticii simbolice din secolul 19[A14]. Ea impune o „revizie"[178], de fapt doar o reducție. Respectiv o trecere de la *mimesis* și *mathesis* la *semiosis*[179]. Deci la generalizarea propoziției că literatura implică totdeauna un „sens", fiind o „artă de semnificații". De la R. Barthes la G. Genette și T. Todorov astfel de formule circulă din abundență. *Literarități* (devenită între timp o formulă „depășită") îi corespunde acum *semnificanța (signifience)*[180], barbarism nu numai în limba română. Curentă este și definiția literaturii ca „producție semnificativă" sau „practică semiotică". Literatura „are" și „produce" un sens. „Semiotica literaturii" devine la ordinea zilei, prin cercetări de largă difuzare internațională în toate limbile de circulație[181]. Un semiolog de mare succes este Umberto Eco, eminent specialist și în *public relations* (semiotice etc.).

În mod paralel, concomitent și aproape în aceiași termeni, își face apariția și o „definiție semantică a literaturii"[182]. Tezele sunt aceleași: opera literară constituie un gest semantic global, implicit, multiplu. Ea reprezintă un „univers semantic" care se semnifică, autotelic, doar pe sine. De unde definiția: „literatura ca artă a semantizării prin excelență"[183] etc. Formulele se repetă în cele patru puncte cardinale. Cercetările se concentrează, încă odată, asupra poeziei, considerată zonă semantică privilegiată și exemplară[184].

Obiecțiile împotriva semioticii literare — cu tendințe evidente de exclusivitate și proliferare de „reducționism semiologic" — au încă odată la bază respingerea reducționismului, de această dată semiologic. Se propun, nu fără serioase justificări, reabilitarea semnificatului (a semnului semnificației), care nu poate fi sacrificat mecanic și mai ales în mod necesar semnificantului. Reacțiunea este motivată de faptul că, în perioada 1960—1970, „semnificantul contează mai mult decât semnificatul"[185]. Ea vine din două direcții. Critica tradițională — vezi polemica Barthes-Picard — respinge concepția „operei literare ca o colecție de semne a cărei semnificații pot fi în altă parte"[186]. Obiecția este curentă în critica și mediile universitare tradiționale, istoricizante, pozitiviste. Mult mai semnificative sunt rezervele din direcția diametral opusă, a structuraliștilor și semiologilor brevetați: dacă literatura este semn, ce o deosebește totuși de celelalte sisteme de semne? Care este specificul său semiotic? Nu se poate totuși atribui

semnului literar și semnului lingvistic aceeași semnificație[187]. Literatura nu este numai semnificant. Analiza nu se poate menține doar la suprafață, în zona formală pură[188]. Potențialul smnificativ al literaturii impune înlocuirea „semioticii" (literare) printr-o „simbolică" (literară)[189]. Nu este suficient să fii „implicit" pentru a fi și „literar". Specificitatea este evacuată (semiologic) pe plan estetic și valoric.

Suplețea și sincronizarea inevitabil precipitată, caracteristică studiilor literare românești actuale (parafraza și compilația nu sunt deloc excluse, dimpotrivă) face ca și semiotica să câștige și la noi adepți numeroși și entuziaști. Trecem peste studiile lingvistice (Paul Miclău[190], I. Coteanu), pentru a reține — ca și până acum, în mod foarte schematic — doar aplicațiile literare. Cele mai personale (S. Marcus și elevii săi) se referă la folclor și personajele dramatice[191]. Și noțiunea de „semn poetic" devine curentă, în spirit docil franco-parizian[192]. Se constată și o oarecare influență italiană al cărei herald publicistic este Marin Mincu. Acesta procedează prin interviuri și prefețe introductive de corectă vulgarizare[193]. O *Introducere în semiologia literară* de Maria Carpov (1978) rezumă noua disciplină[194], cu discipoli convinși (I. Mavrodin, L. Ciocârlie foarte epigonic etc.). Poate fi anexată semiologiei românești și o contribuție a lui Al. Ciorănescu *(Troisième articulation: la littérature)*[195]. Probabil că nu. Un inventar atent se oprește doar la anul 1979[196]. Amintim și cercetări cu intenții filozofice[197], precum și unele incursiuni în zona sensului și semnificației în încercările hermeneutice introductive ale autorului acestei lucrări.

5. COMUNICAREA LITERARĂ

Integrarea în teoria generală a comunicației și informației reprezintă faza de maximă scientizare pozitivistă a *literaturii* în secolul 20. Este zona cea mai aridă din întreaga noastră *Biografie*. Se observă, în același timp, o îndepărtare totală de tradiția terminologică a ideii de literatură. Noua terminologie introduce elemente radical inedite, insolite. Reținem într-un spirit de sinteză doar implicațiile imediate și directe asupra înțelegerii și definiției literaturii. Nici poeticianul, nici scriitorul nu sunt, ca să reluăm o expresie a lui M. Bahtin „ingineri de comunicații"...

Comunicarea literară constituie un aspect particular, specific al comunicației lingvistice a cărei schemă își propune să surprindă acest proces în toată complexitatea. Literatura face parte, efectiv, dintr-un proces cu aspecte și dimensiuni intercomunicative evidente. Schema cea mai elaborată dezvoltă modelul triadic al lui K. Bühler (1933): funcție expresivă (emotivă), conotativă (orientare spre destinatar) și referențială. Ea aparține lui R. Jakobson (1960): emițător (*sender, destinateur*), context, mesaj, contact, cod, destinatar (receptor)[198]. Este evident că autorul de literatură emite un mesaj (sau o „informație"), printr-un cod (sistem de convenții și norme), destinat unui receptor (public, cititor). Canalul prin care se transmit toate acestea este limbajul literar. Esența comunicării este mesajul (polisemic, supus unei codificări multiple). El transmite o anume informație artistică.

Limbajul joacă în literatură — am consemnat deja acest fapt (A, II, 2) — un rol nou, specific. Formaliștii ruși, apoi structuraliștii, insistă în mod deosebit asupra ideii de *funcție*, extinsă la totalitatea elementelor componente ale operei literare: „În schimbarea continuă a funcției se manifestă adevărata viață a operei literare" (B. Tomașevski, 1928)[199]. „Ceea ce face din literatură o artă" este această „calitate specifică": „funcția estetică" (I. Mukařovský, 1934)[200]. Funcția estetică a limbii se deosebește de comunicarea propriu-zisă prin „caracterul figurativ" și mai ales — element esențial — prin „situarea semnului (lingvistic) în centrul atenției" (I. Mukařovský, 1936)[201]. Peste aceste propoziții esențiale se vor spune foarte puține lucruri noi începând din deceniul șase.

Format în ambianța formalismului rus, R. Jakobson afirmă și el că „poezia este limbajul în funcția sa estetică" (1919)[202]. Abia după decenii apare formula de mare succes: „Accentul pus pe mesaj în sine este ceea ce caracterizează funcția poetică a limbii"[203]. Acest autotelism are rădăcini adânci, reformulat cu claritate încă în secolul 19. Toate teoriile estetizante ale secolului trecut („arta pentru artă" etc.) nu spun de fapt altceva. O altă formulă de mare audiență aparține lui Marshall McLuhan: *The Medium is the Message* (1967)[204]: mijlocul de informație este propriul său mesaj, o emisiune radio sau T.V. vorbește prin ea însăși, despre ea însăși și în același timp despre mesajul transmis. Literatura face parte din *media* și totuși ea nu este nici radio, nici T.V. Teoria comunicației reprezintă de fapt o negare implicită a specificității literaturii, în ciuda tendinței sale de a o reformula în spirit modern, în epoca tehnologiilor avansate ale comunicațiilor de masă.

Principiile de bază — fie și nemediatizate — sunt de reținut, în consonanță, de altfel, cu întreaga teorie modernă a limbajului. Comunicarea literară implică imagini „neautomatizate"[205] (teza clasică a formalismului rus). Mesajul poetic este stimulat de o surpriză, o ruptură, un fenomen „straniu" de limbă, o „deviere", o „desordine", un „sgomot" *(noise)*. El este prin definiție individual, singular[206], fundamental deosebit — în această perspectivă — de mesajul curent, uzual, cotidian. Astfel de precizări se întâlnesc peste tot. Relația centrală este între emitent și destinatar, de tip Eu-Eu (autocomunicare) și Eu-El (comunicare de transmisie), teoreticienii comunicației punând accentul fie pe comunicare personală[207], fie pe destinația și comunicarea pragmatică socială[208]. De mare importanță, plină de urmări pentru definiția literaturii, este și precizarea — foarte insistentă la R. Jakobson și la cei ce-l urmează, deosebit de numeroși — cu privire la funcția poetică: ea este doar o componentă, o dominantă a comunicării literare, care poate fi întâlnită în tot felul de texte[209]. Rezultă că literatura este prezentă de fapt peste tot, ceea ce ne întoarce — la o rotire superioară a spiralei — la vechea definiție: literatura ca totalitate a scrierilor. Ea reapare, astfel consolidată, cum vom vedea în alt loc, și în secolul 20 Mulți poeticieni adoptă această concluzie plină de urmări[210].

Conștient sau nu, teoreticienii comunicării literare se integrează și prin alte aspecte schemei generale a ideii de literatură în desfășurarea sa modernă. Ideea de cod, care predomină, face parte dintre acestea. Asemenea limbajului literar, orice nou cod se opune codurilor anterioare existente. Rezultă deci că fiecare operă literară ar avea propriul său „cod", care este unic, în principiu irepetabil. Aceasta ar fi schema de bază, radicală, contestabilă totuși din perspectiva materializărilor diferite ale codului (sistemul genului literar al epocii, al literaturii naționale). Nu există, de fapt, un cod unic al literaturii[211]. Acesta doar se suprapune — prin diferite medieri — codului lingvistic. Cu definiția artei ca sistem modelizant secundar ne-am mai întâlnit[212]. Literatura ar fi prin urmare al doilea cod suprapus peste cel al limbajului. Mesajul său se identifică, deci, cu propriul său cod[213] (reluare a tezei mesajului centrat asupra sa însăși), cu mesajul în cod (variantă și ea: codul este mesaj). Autotelism reafirmat în termeni tehnici, de altfel bine cunoscut.

În acest context, „literatura este comunicare" devine o definiție curentă[214]. Ea este adoptată nu numai de lingviști, teoreticieni formaliști, dar și de specialiști ai comunicațiilor de

masă, în primul rând al celei scrise, imprimate (carte) etc.[215]. Formulele cele mai obișnuite sunt: „act de comunicare", „sistem de comunicare", „comunicarea simplă a unui autor". Problema esențială este, bine înțeles, definirea literarului, a literarității, în actul de comunicare. Literatura implică, așadar, o comunicare „specializată", nondiscursivă și neconceptualizată"[216]. Ea folosește „forme" literare și limbaj „simbolic". Existența sa constituie o anomalie în cadrul și modelul comunicării obișnuite, situându-se „departe de un cod literar (bine) clasat"[217]. Literaritatea este definită de actul integral de comunicare, repetabil sau recuperabil *(recoverable)*, multiplu și „duplicitar". Se reia modelul Jakobson și se atribuie fiecărui segment al comunicării o mare capacitate de oscilare, de *duplicity*. „Opera literară" este cea în care „literaritatea este dominantă", dar nu exclusivă[218].

Contribuția cea mai însemnată — care face ca definiția literaturii să progreseze și să se îmbogățească într-adevăr — este recunoașterea rolului funcțional, indispensabil, al receptorului. Este principiul de bază a ceea ce se numește acum „știință literară empirică" (un reprezentant activ: Siegfried J. Schmidt). Ceea ce se înțelege prin „literatură" nu mai depinde exclusiv de emițător (autor), ci mai ales de receptor (public, lectură, critică etc). Faptul fusese presimțit și chiar anticipat de unele reflexii (literatura = comunicare verbală"[219]), inclusiv sociologice, anterioare, dar abia acum este integrat unei teorii coerente. Comunicarea literară este „dialectică", inclusiv în sensul recunoașterii progresului de *feedback*: „Când se produce (fenomen literar): când nu există *feedback*, nu există fenomen literar. Comunicarea în sens unic nu este literară, comunicarea cu mesaj returat este literară" (R. Escarpit)[220]. În acest mod, opera literară, *literatura*, se precizează, se completează și se definește în și prin „procesul receptării în cititor"[221]. Concepția are mari urmări asupra înțelegerii procesului heteronomiei operei literare (A, IV) și — mai ales — a literaturii critice (A, V).

O altă noțiune specifică teoriei informației este *entropia*. Literar ar fi discursul care nu și-a epuizat entropia, altfel spus posibilitatea multiplă de semnificație. Când entropia se epuizează, sensul este definitiv fixat, discursul nu mai este recunoscut ca „literar"[222]. Literatura se caracterizează printr-un grad înalt de imprevizibil, printr-o „entropie maximă"[223], inepuizabilă. Reapare deci încă o dată teoria surprizei, a „așteptării decepționate", asimilată unui grad maxim de singularizare, diferențiere, improbabil și fugă de locul comun.

Coeficientul ridicat de informație imprevizibilă este chiar cheia de boltă a definiției.

Cum era și de așteptat, teoria comunicării și informației asimilează și alte concepte literare tradiționale. Mai întâi, „frumusețea este informație" (I. Lotman)[A15]. Comunicarea și informația literară sunt fenomene estetice cu valoare artistică. Ultima noțiune este redefinită în același sens: „Nu există alt criteriu serios a ceea ce s-ar putea numi „valoarea" unei opere decât numărul și varietatea lecturilor pe care ea le permite fără ca entropia sa să se epuizeze" (R. Escarpit)[224]. Comunicarea produce „plăcere" (emoție) literară[225], altă noțiune clasică redescoperită (R. Barthes)[226]. A defini „literatura ca o rafinare sau elaborare a elementelor comunicării" înseamnă a asimila, în esență, teoria comunicării cu a formei estetice. Ideea de gratuitate, inutil, „dezinteresare" nu lipsește nici ea: „poezia computerizată" este prezentată, de pildă, ca un „act de comunicare dezinteresată"[227].

Există și obiecții serioase, care neagă existența comunicației propriu-zis „literare". Se potrivește termenul de „comunicare" pentru ceea ce „face" efectiv scriitorul, poetul? Unii lingviști se îndoiesc și pe bune motive. Comunicarea are două înțelesuri esențiale: a comunica *ceva* și a *comunica cu cineva*. Ambele situații sunt mult prea generale și depășesc specificitatea actului literar. O serie de proprietăți ale limbii fac posibilă comunicarea literară fără să se confunde cu ea[228]. Creația literară este mai curând un mesaj fără comunicare. O „intenție" reală de comunicare adesea nici nu există sau este foarte confuză. Scriitorul doar se exprimă, el nu (se) comunică. În cazul comunicării conținuturilor sufletești imaginare, termenul de comunicare devine foarte aproximativ și doar metaforic. Informația reală este altceva. Funcția poetică poate adesea nici să nu funcționeze. Limbajul, în literatură, este nu numai comunicativ, ci și expresiv[229]. Alteori, comunicarea trece chiar dincolo de intenția autorului (opera își impune propria sa „intenție"), dincolo de limbaj („limbajul tăcerii", să spunem). Comunicarea „reală" se dezvoltă într-o serie de acte de recepție reînnoită și schimbătoare. Din toate aceste motive identificarea celor două noțiuni devine excesivă. O disociere limpede între opera, textul literar și comunicarea literară, deci, se impune. De orice model „cibernetic" al comunicării, de „imperialismul codului și de fetișismul semnificatului", de asemenea.

Bineînțeles, toate aceste noțiuni foarte moderne pătrund din plin și în lingvistica și teoria literară românească. Se

vorbește în mod curent de cod și decodare, de mesaj și comunicare (se observă că funcția poetică intervine totuși în dauna comunicării), de varianta literară în codul lingvistic[230] etc. Tudor Vianu observase și el (1941) că limbajul are o dublă intenție: cine vorbește „comunică" și totodată „se comunică". Faptul lingvistic este unul de comunicare intercomunitară. De unde și definiția stilului: „Ceea ce vom numi «stilul» unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic". „Paradoxul poeziei"[231] se explică în același mod. În termeni structuraliști, literatura „se strecoară", exploatează un sistem străin, care nu-i aparține, dar care o precede: limba, cu funcția sa fundamentală de comunicare. Astfel de preocupări de pură sincronizare continuă[232].

6. LITERAR ȘI NELITERAR

Acest efort energic de clarificare a specificului literar — foarte insistent pe întreg parcursul secolului 20 — are drept scop stabilirea unui sau unor criterii precise de disociere a domeniului literar de cel neliterar, a *literaturii* de *neliteratură*. Preocuparea s-a impus prin simplă determinare logică, într-o formă sau alta, încă din antichitate. Ea s-a afirmat cu intensitate variabilă de-a lungul evoluției istorice a ideii de literatură. Dar abia acum, în secolul nostru, problema ajunge la o maximă claritate conceptuală și la rezolvarea sa metodică. Se profilează în același timp și riscul ca predominarea unui criteriu sau altul să devină nu odată (explicit sau implicit) dogmatică, rigidă și deci intolerantă.

În mod elementar și aparent tautologic, preocuparea se traduce prin folosirea unor expresii extrem de frecvente ca: „literatura este în primul rând literatură" *(primarly literature*[A16], „literatură propriu-zisă". Ceea ce duce la separarea imediată a literaturii de opusul său: „nonliteratura", „extraliteratura" (sau „extraliterarul"), „pseudo-literatura", „literatura neliterară" etc. De unde apariția de noi discriminări și definiții în primul rând de ordin negativ: „în afara literaturii", „ce nu este literatură"[233], urmate de studii asupra „limitelor" și „granițelor" literaturii: idea de literatură definește un grup de texte deosebite de alt grup de texte[234]. În

acest mod procedează și fenomenologia. Este chiar rațiunea sa de a se aplica literaturii. Ea urmărește să stabilească ceea ce aparține operei literare și „ceea ce nu aparține operei literare", „frontierele" operei literare (R. Ingarden)[235].

Pe parcursul *Biografiei* noastre ne-am întâlnit cu o gamă largă de criterii. Cele mai frecvent invocate, toate din sfera specificului literar — noțiune formată și consolidată prin chiar invocarea acestor principii — aparțin în primul rând domeniului „artistic". Literatura este „frumoasă", „beletristică" (A, I, 1, 2) sau nu există. Acest criteriu o diferențiază, în acest plan, de restul publicațiilor neestetice, specializate în alte domenii (*Sachliteratur, Sachbücher*)[236]. El singur conferă „calitate" și „valoare" literară.

Literatura este o „artă". Domeniul său este cel „artistic". Opusul său este „nonarta", tot ce nu este „artistic". Și această disociere se întâlnește adesea atât la poeticienii de inspirație formalistă[237], cât și de formație clasică ori fenomenologică. Între domeniul artei *(Kunst)* și al nonartei *(Unkunst)* este pusă în lumină tot mai frecvent, în ultimele decenii mai ales, o zonă intermediară: există scrieri, precum jurnalele intime, „intermitent literare" / „intermitent factuale"[238]. Cele denumite *Kitsch*[239] intră, la fel, în aceeași categorie. Disocierea de acest tip are o mare valoare funcțională în epoca modernă deoarece recunoașterea „literaturii artistice" *(Kunstliteratur, Literatenliteratur)* face posibilă identificarea și eliminarea domeniului concurent în plină proliferare: „literatura distractivă" *(Unterhaltungsliteratur)*, „trivială" (*Trivialliteratur*), de „masă" etc. Vom reveni pe larg asupra acestor categorii atât de tipice secolului 20. Ele sunt cunoscute din secolul anterior și chiar mai înainte.

Criteriul literarității a fost scos pe primul plan, se știe, de studiile formaliste. Prezența sa într-o operă decide în mod esențial ce este și ce nu este literatură, chiar dacă nu întreaga operă realizează literaritatea. Oriunde există literaritate, există însă și literatură. Când ea lipsește, își face apariția „caracterul nonliterar", care neagă pe cel literar. El este definit uneori de poeticienii formaliști și „literatură factuală"[240]. Totul stă în procedeu, în modul de prezentare al imaginilor („dezautomatizare", „defamiliarizare" etc.). El singur decide diferența dintre literar și nonliterar[241]. Întreaga analiză a funcțiilor limbajului și a comunicării literare duce la aceeași concluzie inevitabil circulară. Unele aspecte ale limbajului sunt literare, artistice, altele doar de simplă comunicare practică. Linia de demarcație desparte deci limbajul literar de cel

neliterar, practica literară verbală neliterară de cea literară.

Acest radicalism, pe care-l vom regăsi reformulat cu putere în toate definițiile moderne ale autonomiei literaturii (A, III) — întâlnite și anterior — are și baza sa ontologică. Literatura-literatură singură este „adevărată", *in se, per se*. Tot ce nu aparține acestui domeniu cade sub el (de unde „subliteratura"), sau dincolo de el (de unde „paraliteratura"). Aceste discriminări nu sunt numai logice, ci în primul rând esențiale, ontologice. Există o diferențiere ontologică între aceste categorii de scrieri (opere). Fenomenologia vorbește și ea de „ontologia operei literare"[241]. De unde și alte discriminări în același spirit: literatură adevărată și neadevărată *(echt/unecht)*, absolută și normală[242], intensivă și extensivă. Ultima formulă anticipă de fapt vechea și inevitabila definiție a literaturii ca totalitate a scrierilor. Literatura adevărată este reală, cealaltă doar „aparentă"[243].

Am constatat de-a lungul epocilor, dar mai ales în secolul 20, frecventa și neta deosebire dintre literatură și poezie (A, I, 3). Ea are ca bază același radicalism al distincției *poetic/non-poetic*[244]. Reprezentantul tipic modern este B. Croce, pentru care poezia este „nonliterarul" absolut: *poesia e non poesia*[245]. Altfel spus, diametral opusă literaturii, care rămâne doar „partea mare și nobilă a culturii și civilizației umane"[246]. Influența sa, foarte puternică, produce în continuare „poezie literară", operă de imitație (cultură) și emulație, de „fabricație", dar lipsită de spontaneitate, naivitate și lirism genuin, adică de esența poeziei. „Poezia operă de adevăr, literatura operă de civilizație"[247]. Ne reamintim că, în această perspectivă, poezia constituie însuși absolutul, idealul și chintesența artei literare, în genere a „literaturii" în toate accepțiile trecute în revistă. Acest mod de a raționa este mult mai răspândit decât se crede. În teoria literară germană, cel puțin, total în afara influenței lui B. Croce. Heidegger distinge și el între poezie și „litere frumoase", „literatură" („*Dichterisch wohnt der Mensch...*"). Este de fapt un loc comun al teoriei literare actuale *(Schriftstellerisch/Dichterisch)*[248]. Poezia se opune „prozei", „literaturii banale", „publicistice", „intelectuale", „savante", „scrisului discursiv" etc. Peste tot întâlnim astfel de disociații esențiale, nu totdeauna privite cu atenție.

Concluzia este limpede: „literar" și „neliterar" se confundă în cele din urmă, în această perspectivă, cu „poetic" și „nepoetic". Este punctul maxim de evoluție și conceptualizare al problemei specificului literar. Ea își găsește expre-

sia cea mai limpede, în deceniul patru, în lucrări ca *Poesia e non poesia* de B. Croce (1934) sau *Grenzen von Poesie und Unpoesie* de O. Walzel (1937). Dar ca orice tipologie radicală, ea stă doar pe criterii și distincții pur logice sau pe o experiență strict interioară, cvasi-mistică, intransmisibilă, deci indemonstrabilă. Or spiritul literar al epocii contrazice tot mai mult, prin relativismul, funcționalismul și pragmatismul său, o astfel de soluție.

S-ar zice că estetica și critica secolului 18 a „epuizat" întreaga problemă a „sistemului artelor"[249], în interiorul cărora — în orice ipoteză — literatura își are locul său specific, incontestabil, prin determinarea genului proxim și diferenței specifice. Tot ce se gândește încă, în termeni pur estetici, despre specificul literar și neliterar, se dovedește, după această perioadă, de o valoare destul de redusă. Interesul deosebit al secolului 20 se îndreaptă de fapt, în acest domeniu, nu spre disocierea, ci spre „corespondența" artelor. Tendința este chiar de dizolvare sau de amalgamare a literaturii într-o serie de relații cu muzica, pictura[250] etc. Problema ajunge în cele din urmă pe mâna „literaturii comparate", care face în ultimul timp o adevărată pasiune din „compararea" „literaturii și a celorlalte arte", obiect de studii istorico-literare, bibliografii, colocvii, congrese[251]. Ceea ce lipsește însă în mod evident, și în primul rând, acestor „comparatiști" (în genere obscuri) este o precisă și explicită definiție (comparatistă sau nu) a literaturii, în una sau alta din accepțiile sale istorice. *Cine* „compară" *ce? Și mai ales de ce?* La ce concluzii teoretice se ajunge? Mister...

Dificultatea — enormă — a disocierii *literar/neliterar* nu constă totuși în stabilirea unor categorii abstracte, ci în recunoașterea realității lor în materia vie a literaturii. Din acest punct de vedere — pur practic, experimental — scepticismul este îngăduit. Linia de demarcație dintre literar și neliterar este, într-adevăr, „fluidă"[252], greu de trasat. Cele două domenii sunt în permanentă mișcare, fenomenele de interferență frecvente. „Literarul se continuă în neliterar"[253]. Literaritatea limbajului constituie o realitate intrinsecă. Prezentă peste tot, atât în operele „literare" cât și „neliterare", ea face ca diferența rigidă să dispară[254]. Cu atât mai dificilă devine disocierea *poetic/nepoetic*: „Frontiera care separă opera poetică de ceea ce nu este opera poetică este mai instabilă decât frontiera teritoriilor administrative ale Chinei" (vechi) (R. Jakobson)[255]. Astfel de observații sunt frecvente (și justificate). Ele nu fac decât să confirme, de fapt, vechea și perma-

nenta definiție a literaturii ca totalitate de scrieri. Dacă nici un domeniu nu rămâne în afara „poeticului"[256], dacă „aspectele heteronomice ale operelor lingvistice sunt acceptate ca literare"[257], rezultă că acesta se dilată mereu. Amestecul de genuri și stiluri de epocă favorizează aceeași definiție *sans rivages*. De unde includerea în literatură a „câmpului întreg al experienței verbale" (N. Frye)[258]. Vom vedea pe parcurs că în acest sens lucrează și întreg sistemul de determinări heteronomice (A, IV) și culturale ale literaturii. El introduce în permanență norme și deci criterii noi, mobile, funcționale, istoric determinate, de disociere.

Întreg acest proces și progres literar al definiției specificului literar face ca vechiul, istoricul criteriu al disocierii *literatură/cultură* să fie părăsit. *Literatura* nu se mai desparte — cum am văzut de-a lungul „biografiei" noastre — de *cultură*. Problema, în secolul 20, nu se mai pune în termenii săi tradiționali. Totuși, reminiscențe din vechea schemă se mai păstrează încă. Este ceea ce dovedește, cum am văzut, tenacitatea termenului de „litere frumoase" *(belles lettres*, (A, I, 1), cu unele accepții care, s-ar spune, nu vor încă să piardă definitiv partida. Uneori, *belles lettres* în sens estetic, se opun în continuare *literaturii*[259]. De unde precizarea: „Disting literatura de literele frumoase"[260], în înțelesul lor tradițional. Alteori, în același spirit (precum la B. Croce), *lirica* este gândită la antipodul lui *bella letteratura*[261]. Până la urmă, tot un criteriu foarte solid și foarte tradițional pare să reziste cel mai bine prin simplitatea sa invulnerabilă: singura disociere categorică este doar *scris/oral*. Tot ce este scris aparține *literaturii*, de orice gen și conținut (inclusiv istoric, filozofic etc.)[262]. De unde concluzia prin implicație: producția orală, naturală etc. nu este, de fapt, „literatură".

Bineînțeles, aceeași problemă se pune și reflexiei literare românești și încă de la începuturile criticii estetice (T. Maiorescu). Ce „intră" și ce „nu intră în cadrul literaturii" devine principiul de bază, deoarece doar el fixează obiectul esteticii, criticii și istoriei literare. Fenomenul se observă foarte bine mai ales la G. Călinescu în elaborarea și justificarea *Istoriei* sale, în *Prefață*, apoi în *Compendiu*, unde respinge obiecțiile „cu totul exterioare literaturii". El recomandă — ca și E. Lovinescu — disocierea valorilor („planurile se separă")[263]. Primul studiu relativ sistematic, destul de tardiv (scris pe baza „autorităților" epocii), aparține lui Silvian Iosifescu (*Literar și nonliterar*, 1969), fundament al cercetării *Literaturii de frontieră*[264]. Generația ultimă acționează, de fapt, dincolo de

influențe, conform logicii interne a sistemului literaturii, care tinde la recuperări și totalizări continui. Se recunosc deci și la noi, în studii meritorii, de evidentă inițiativă locală, realități ca: *Expresivitatea involuntară* și *Imanența literaturii* (E. Negrici, 1971, 1981), literatura *Marilor corespondențe* (L. Ciocârlie, 1981), „literatura documentelor" (Al. Săndulescu, 1976). Criteriul ferm, ca peste tot de altfel, rămâne însă instabil și deschis. Dificultatea, reală, are și unele aspecte pedagogico-literare[265].

III. AUTONOMIA LITERATURII

1. FORMULAREA PROBLEMEI

Efectul imediat, hotărâtor și definitiv pentru constituirea ideii moderne de literatură — prin separarea apelor, în speță disocierea esențială literar/neliterar *(non littéraire, ausserliterarische, no literario* etc.) — constă în afirmarea energică și radicală a *autonomiei* literaturii. Este o definiție centrală a literaturii pe întreaga durată a secolului 20. Ea este atât de intim asociată ideii de specific literar, încât noțiunea începe să pară — și chiar să devină — tautologică. Dar aceasta este efectul inevitabil al interferenței: *specific — autonom*. Vom vedea pe parcurs cum recunoașterea disocierii de esență, structură, funcționalitate etc. nu implică și disocierea totală a literaturii de orice fel de contexte. Autonomia poate și trebuie gândită în primul rând ca rezultat al discriminării conceptuale. Orice recunoaștere a integrării în diferite contexte (sociale, economice etc.) vine abia „după". *Heteronomia* literaturii (I, A, IV), care constituie nu mai puțin o mare realitate, nu anulează câtuși de puțin autonomia fundamentală a literaturii, ci doar o nuanțează și o condiționează.

Nu mai puțin tipică pentru conștiința literară a secolului 20 este și o altă împrejurare. Reducționismul epocii duce nu numai la radicalizarea concepției de specific literar, dar și de autonomie a literaturii. Formularea cu maximă claritate a acestei probleme constituie o exigență imediată și importantă. În mod evident cele două idei se determină și se condiționează reciproc: literatura devine propriul său obiect, în măsura în care se recunoaște și se afirmă ca specifică. Specificul, pe de altă parte, izolează și autonomizează întreg do-

meniul literar prin disocieri și delimitări tot mai stricte și mai tăioase. Se continuă de fapt, în esență — în forme tot mai radicale și polemice — atât „finalitatea fără scop" kantiană, a secolului 18, cât și numeroasele tendințe autonomiste ale secolului 20, începând cu cele romantice[A1]. Rezultatul este că, în secolul nostru, noile definiții specifice și autonomiste ale literaturii transformă și reformulează, într-o foarte largă măsură, întreaga idee de literatură.

Se observă în consecință o mare răspândire și circulație a termenului de *autonomie*. El este asimilat și folosit ca atare, peste tot, în domeniul francez, englez, german, italian etc. Referințele sunt extrem de numeroase. Îl folosesc criticii și teoreticienii literari profesioniști, de avangardă, eseiștii și jurnaliștii literari de toate calibrele. Este un adevărat loc comun al gândirii și presei literare a secolului 20, întâlnit peste tot, curent până azi. Unele mici variații și formulări terminologice pot fi și ele notabile: „Un fel de *autarkeia*" (încă de la începutul secolului[1]). Ulterior — cu o nuanță de afectare — cuvântul va fi ortografiat uneori *autonymie*. Frecvente sunt și variantele: fr. *phénomène autonome*, germ. *autonome Durchform, autonome Struktur der Literatur*, engl. *autonomous artefact, autonomous structure, autonomous interest in literature itself* etc. Apare și forma semipleonastică: „discurs autonom specific". Glosarea noțiunii merge în mod inevitabil spre recunoașterea unor forme și convenții proprii. Inclusiv la înțelesul în care orice activitate umană particulară și coerentă devine *ipso facto* autonomă: „Interes pentru autonom, pentru literatura în sine"[A2], „literatura este obiect de cunoaștere autonomă"[2] etc. Teza apasă cu toată greutatea asupra definiției literaturii: „Fără recunoașterea autonomiei formelor este evacuată (însăși) noțiunea de literatură"[3].

Afirmarea principiului are, în culturile europene și în general occidentale, un sens obiectiv, neutru, total dezideologizat, „autonom" și în acest sens al cuvântului. Nu acesta este cazul în fostele țări zise „socialiste", unde „autonomia literaturii" a fost violent combătută de estetica oficială, dogmatică, a realismului socialist, de jdanovism și stalinism. În acest context totalitar, ideea avea un involuntar conținut polemic și chiar „subversiv". Ea apără finalitatea intrinsec-estetică a literaturii și neagă în mod radical transformarea sa în instrument de educație și propagandă ideologico-politică. De unde o violentă condamnare, inutil a mai fi documentată, într-atât a fost de curentă și bine cunoscută și în cultura noastră.

Deși o mică tradiție autonomistă, inclusiv terminologică, a existat și în estetica românească (un număr de referințe precise la: M. Dragomirescu, G. Călinescu, îndeosebi Tudor Vianu[4]) ravagiile au fost considerabile pe întreaga durată a vechiului regim. Principiul este strecurat totuși ,uneori, cu multe precauții și ambiguități. Inclusiv într-un tratat academic predispus la unele mici „deschideri" (1983). De asemenea, la unii marxiști oficiali reciclați în vest[5].

2. AUTONOMIE, AUTOTELISM

Urmarea imediată este conceperea și definirea literaturii ca „discurs autonom" *(self-motion, Selbstbewegung)*[A3]. Principiul de bază: „Literatura este autonomă"[6] va fi afirmat în mod curent. Frecvent este și sinonimul: „autotelică", „autosuficientă", respectiv „tautologică"[7]. Noțiunea implică atât condiția limbajului literar, cât și independența totală a acestui limbaj de orice finalitate extrinsecă, impusă din afară. Variația mare de formule pune în lumină trei teme principale. Ele evidențiază tot atâtea note autonomiste centrale ale definiției literaturii în secolul 20: 1. Structură proprie, specifică, ireductibilă și inconfundabilă; 2. Scop în sine, finalitate intrinsecă, strict interioară; 3. Cauză proprie, în afara oricărei determinări exterioare.

Se continuă, în primul rând — în forme directe sau indirecte, explicite sau implicite — teoria bine consolidată și larg răspândită a „artei pentru artă". Ea are numeroși partizani declarați și în epoca noastră, exprimată prin formule curente ca: *Poetry for Poetry's Sake*,[A4], *Literatur für Literatur, L'Arte per l'arte*. Ceea ce — în interpretare formalistă — înseamnă absorbirea scopului (literar) de către mijloc (lingvistic). Mesajul centrat asupra lui însuși, mesajul ca atare, *en tant que tel* (R. Jakobson)[8], materialul (limbajul) devenit propriul său scop (teză extinsă până la vulgarizare, R. Barthes etc.) reprezintă un articol de adevărată „dogmă". Fenomenul modei culturale — hotărâtor și în definirea *dans le vent* a ideii de literatură în secolul 20 — face ca o astfel de formulă să disloce multe altele, care exprimă, de fapt, exact aceeași idee. Chiar și vechile definiții scolastice, reactualizate de neotomism *(finis operis, causa sui)* sunt de fapt la fel de „autonomiste" ca și cele mai moderne definiții.

Parcurgerea formulelor curente — generalizate în lexicografie, în manuale de teoria literaturii etc. — duce la

aceeași concluzie: literatura este un produs *sui generis*. Ea are o natură proprie *(propre à la littérature, proprement littéraire, own nature* etc.), expresie a unui „univers particular", „original". Literatura constituie „propriul său univers" (definiții frecvente în critica franceză și anglo-saxonă: Cl. Brooks, N. Frye etc.)[A5]. Foarte curentă este și ideea „legilor literaturii" afirmată încă la începutul secolului (G. Saintsbury)[9], a „legilor proprii", „legilor interne", regăsită și în estetica și poetica germană. De pildă, „logica" și „legile" independente (ale poeziei)[10].

Toate aceste noțiuni sunt reafirmate cu putere îndeosebi de avangarda literară (înainte de anii 1920)[A6] și de școala formalistă rusă, aproximativ în aceeași perioadă, cu prelungiri notabile până în epoca actuală. Peste tot se vorbește de literatură ca fenomen autonom, independent, de logica literară care explică formele literare, de legile interioare ale literaturii. Organizarea interioară a textului literar aparține unui „sistem închis" (I. Lotman, M. Bahtin)[11]. De unde și „prima sa lege: (literatura) rămâne obiectul său esențial" (T. Todorov)[12]. Ea este un sistem care nu cunoaște decât propria sa ordine" (J. Culler), ecou direct al structuralismului: Saussure)[13]. Trebuie subliniat că toate aceste teze nu pot fi bine situate și înțelese decât prin raportare (direct sau indirect polemică) la determinismul cauzal pe care secolul 19 îl transmite, pe diferite căi (I, A, IV) celui următor. Este contestat în mod direct „determinismul excesiv care vrea să reducă literatura doar la o oglindă pasivă a altor activități umane" (R. Wellek)[14].

Aceeași perspectivă autonomistă caracterizează și definiția literaturii din perspectiva recepției și a unghiului de percepție. Nu poate exista decât un singur cuvânt de ordine (involuntar tautologic): „literatura ca literatură"[A7], poezia „ca poezie"[15]. Se observă că ideea ca atare nu are, la acest stadiu, o ascendență „formalistă". Ea figurează, de pildă, în programul revistei *Poétique* (1/1970), care-și propune să se ocupe de literatura „en tant que telle". Dar ea fusese afirmată și de A. Thibaudet (și de mulți alții) cu mult înainte: „Există o plăcere a literelor pentru ele însele"[16]. Locul este comun, frecvent, exprimat uneori metaforic și prin „narcisismul" literaturii. Pe toată durata secolului 20, literatura — în aceste sfere autonomiste și structuralist-formaliste — trimite în permanență doar la ea însăși.

O astfel de conștiință literară nu poate considera opera literară ca un „obiect literar", un „obiect în sine", *en soi*,

operă de *literature itself*. În acest concept, poezia de avangardă, stilistica spitzeriană și structuralismul se întâlnesc în mod inevitabil[17]. Literatura este un sistem suficient sie însuși, care se definește prin el însuși și de către el însuși. Ea constituie o structură autosuficientă, care cere o abordare *(approche, approach)* imanentă a „trăsăturilor literaturii plecând de la ea însăși și pentru ea însăși"[18]. Teza conține și un întreg program critico-teoretic, care se va impune în secolul nostru (I, A, V, 1). De unde și marea răspândire a disocierii (reafirmată energic îndeosebi de Wellek-Warren): studiul *intrinsec/extrinsec* al literaturii[19], cu variante: *imanent, intraliterar, inward*. Periplul terminologic actual al „autonomiei" poate fi considerat încheiat în liniile sale esențiale.

O altă perspectivă — riguros convergentă — atribuie literaturii și autonomiei sale și o „valoare": „Toate încercările de a evacua valoarea din literatură au eșuat și vor eșua deoarece esența sa adevărată este valoarea"[20]. Concepția este larg răspândită. Valoarea literară constituie o calitate intrinsecă, în sine. „Cărțile sunt citite pentru ele însele", literatura și poezia sunt apreciate *(valued)* pentru ele însele (T. S. Eliot)[A8]. Calitatea sau valoarea literară este de natură estetică, efect a ceea ce în estetica germană s-a numit *Kunstwollen*[A9]. Numai ce are valoare estetică se poate numi „literatură". Ea singură definește și fixează „limitele literaturii"[21].

Conceptul tradițional de „frumos" nu poate fi nici el evitat. Știm de altfel că există — recunoscută și elogiată din plin — o „literatură frumoasă" (A, I, 1, 2). „Unica valoare și singurul criteriu al poeziei este frumusețea"[22]. *Poezia*, care a absorbit *literatura*, îi transferă toate criteriile sale (A, I, 3). Chiar și atunci când se fac mari eforturi de a se elimina „frumusețea" (concept considerat de mulți ca prea tradițional și perimat), înlocuită prin criterii echivalente ca „bun", „reușit", „valoare estetică" etc., tot la această concluzie se ajunge prin jocul sinonimelor[23]. Valoarea literară constituie un superlativ. Ea reprezintă valoarea esențială, supremă, recunoscută deasupra tuturor, în afară de care nu există nimic și nimeni. Acest exclusivism — mai mult decât radical — se întâlnește adesea la scriitori. De pildă, la Kafka: „Tot ce nu este literatură mă plictisește și urăsc"[24].

Un astfel de fanatism cunoaște, bine înțeles, și necesara corectură. Literatura include nu doar o singură valoare(estetică în speță), ci și alte „valori". Ea este purtătoare de valori. Are un conținut axiologic plural și complex. De fapt, aceasta este și concepția dominantă, reafirmată energic și de școala

formalistă rusă: „Arta este o parte a edificiului social, o componentă în corelație cu altele“[25]. Vom vedea pe larg în ce constă *heteronomia* literaturii (A, I, IV). Numai că, în literatură, în „literele frumoase“, în „arta literară“ — și în această ordine de idei trebuie reamintite toate definițiile tradiționale ale literaturii pe care secolul 20 doar le radicalizează (A, I) — valoarea estetică este și rămâne cea dominantă. Și această realitate este bine subliniată[26].

Fără a intra în detalii despre cauzalitatea, coexistența, interdependența și relativitatea valorilor[A10] și nici măcar despre statutul specific al valorii literare, reținem doar două consecințe directe asupra definiției literaturii. Dacă valoarea literară este „relativă“, în sensul că variază în timp și spațiu, rezultă că nu există nici un criteriu obiectiv și permanent pentru definirea valorii literare și deci a literaturii. Criteriile literaturii „bune“, „reușite“ de „valoare“ se schimbă mereu. De unde mari dificultăți în definirea ideii de literatură și chiar criza accentuată a acestei idei. Asupra acestor probleme vom reveni la timpul său. În al doilea rând, elasticizarea și lărgirea continuă a criteriilor, inclusiv valorice, extinde definiția literaturii la foarte numeroase categorii de scrieri („bune“ sau mai „puțin bune“) și — la limită — la totalitatea scrierilor de orice speță. Vom reveni pe larg și asupra acestei situații. Ea a fost anticipată pe întreg parcursul biografiei noastre, devenind tipică mai ales epocii noastre.

Trebuie reamintit, în sfârșit, încă odată, că întreaga problemă a autonomiei are, în a doua jumătate a secolului, și alte conotații (predominant ideologice) în țările totalitare din est. Situația este net deosebită față de stadiul reflexiei literare din vest, unde problema este lipsită de orice acuitate și impact polemic[A11]. Ea face parte în această zonă din mecanismul teoriei și istoriei literare neutre, academice și nimic mai mult. Doar contextul ideologic, dogmatic și restrictiv — vom descrie mai târziu și această situație particulară (A, IV, 4) — transformă autonomia literaturii într-o problemă iritantă și violent controversată.

În măsura în care nu s-a lăsat contaminată de estetica realismului socialist, există indicii că problema autonomiei literaturii s-a pus și conștiinței literare românești. De fapt, în perioada dintre cele două războaie ideea era curentă în literatura de avangardă și mai ales în cea „estetică“ (E. Lovinescu). Formula lui Ion Barbu, „joc secund“, ca realitate ficțivă cu legi proprii, independente, poate fi considerată ca emblematică. Dar și mai târziu, în plină perioadă de criză,

întâlnim reeditată aceeași idee: „Literatura... e o lume proprie cu geografia, zoologia, botanica, sociologia, bucătăria ei chiar...“ (G. Călinescu)[27]. Osmoza ideilor europene era și la noi, ca pretutindeni de altfel, o realitate.

3. DISOCIEREA VALORILOR

Autonomia literară se confundă, de fapt, cu principiul disocierii valorilor. El este în același timp cauză și efect ale autonomismului literar. Literatura se delimitează de toate celelalte activități și valori pentru a-și defini și apăra ființa specifică. Acest principiu, dincolo de orice discriminare logică, se bucură de o largă recunoaștere filozofică, încă de la începutul secolului, în „filozofia spiritului“ (B. Croce)[28], fenomenologie etc. Teoria literaturii de această orientare îl reia și-l afirmă ca o activitate „distinctă“[29].

Problema reapare ori de câte ori se discută despre limitele, structura și valoarea literaturii în câmpul culturii și creației de orice tip[A12]. O formulă, între altele, poate da o bună exemplificare: literatura are „granițe autodefinite“ *(selbstgesetzten Grenzen)*[30].

Tradusă în termeni estetico-literari, cea dintâi disociere ce se impune este între valorile estetico-literare și extraestetice, artistice și nonartistice ale literaturii. Ea este tipică tuturor curentelor estetizante și formaliste ale secolului[A13]. Se reamintește mereu că literatura este „arta de a scrie“ spre deosebire de orice alt gen de scriere. Lexicoanele literare fac, în mod frecvent, aceeași discriminare și precizare. Nu este vorba numai de o preocupare pur teoretică, fără consecințe practice. Principiul este discutat, reafirmat, consolidat etc. în condițiile unei enorme presiuni heteronomice care tind să-l anuleze (A, IV). În plus, în regimurile totalitare din est, disocierea valorilor a constituit, după al doilea război mondial, iar în URSS încă din anii 30, o adevărată „bestie neagră“, o gravă erezie ideologică, „burgheză“, de eliminat cu toată severitatea.

Prin implicație este rezolvată, în același sens — îndeosebi în vest — și problema autonomiei literaturii de celelalte arte. Dacă literatura — foarte simplu dar esențial spus — este arta de a scrie, pictura — arta culorii, muzica — arta sunetului etc., delimitarea și opoziția dintre aceste arte devin inevitabile. Astfel de idei și disociații au fost limpede formulate, cum se știe, încă din secolul 18. Există însă și alte modalități de a defini

specificul literar, distinct de cel plastic, muzical etc. Ele au fost trecute, sumar, în revistă (A, II, 6). Obstacolele nu lipsesc nici ele. Încă din perioada simbolistă a secolului trecut se manifestă o tot mai mare sensibilitate pentru „corespondența artelor": poezia este muzică (de unde și reciproca: muzica este literatură). Tema a fost tratată din perspectiva esteticii tradiționale[31], cât și a comparatismului academic interesat de paralele, interferențe, influențe. Ieșirea din confuzie și ambiguitate nu este posibilă decât prin raportare strictă la întreg sistemul ideii de literatură, așa cum el se configurează și se lasă definit de-a lungul *Biografiei* noastre.

Păstrând această bară de direcție, se observă imediat că adevăratul punct de plecare este — de fapt și în mod constant — disocierea fundamentală: *literatură (=poezie)/cultură*. Despărțirea esențială de cultură stă la baza tuturor disocierilor posibile. Acest proces, intrinsec evoluției ideii de literatură, doar se radicalizează la sfârșitul secolului 19 și la începutul celui următor, prin totalitatea „estetismelor" epocii. Drept urmare, reducționismul estetizant intransigent, uneori exaltat și chiar liric, devine inevitabil. El se afirmă pe întreaga durată a secolului, în forme doar mai riguroase și analitice.

Fundalul tradițional, antropologic, este oferit de distincția — devenită între timp clasică — în terminologie germană: *Natur/Kultur*, respectiv *Naturvölker/Kulturvölker*. De unde două categorii fundamentale: *Naturpoesie/Kunstpoesie*[A14], respectiv *Naturdichter/Kunstdichter*, poezie și poeți „naturali", opuși din instinct celor „culți". Această temă — atât de dezbătută în seccolele 18 și 19, cum am văzut[A15] — reapare în mod inevitabil și în secolul 20 (V. Woolf: „Natura și literele par să nutrească una față de alta o antipatie culturală")[A16]. Alte formule gen: *civiltà contra natura, art naturel* opusă lui *art culturel*, continuă și popularizează aceeași disociație. Ea tinde, după împrejurări, să apară sau mai curând să deprecieze „literatura". În măsura în care „poezia" o deposedează integral de prestigiul său tradițional eminamente cultural.

Problema se pune cu cea mai mare acuitate în secolul 20 și dintr-un alt motiv. Cum se mai poate vorbi de „autonomia literaturii" într-o perioadă dominată, saturată chiar, de știință, recunoscută ca supremă valoare culturală?[A17]. Se pot înregistra câteva răspunsuri tipice, adevărate repere simbolice. Unul vine din direcția fenomenologiei. Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, § 60, 1930) observă: opera științifică fixează și transmite rezultatele cunoașterii, adică exact ceea ce opera literară nu poate face. În aceeași perioadă apare și

o serioasă analiză a locului literaturii în cadrul procesului generalizat de cunoaștere (Max Eastman: *The Literary Mind. Its Place in an Age of Science*, 1931). Tema este analizată adesea în critica anglo-saxonă a epocii (I. A. Richards, T. C. Pollock etc.). Până la urmă, ea se transformă într-un adevărat loc publicistic.

O reacție ostilă împotriva științei care pătrunde prin toți porii în sfera literaturii este nu mai puțin notabilă. Asociată intelectualismului de orice tip, știința este denunțată, în primul rând, din perspectiva „literaturii în sine", „pure" (J. Benda, R. Queneau). Teza este de altfel curentă și în toate mediile de avangardă. Marile dicționare (*Grand Larousse*, A. Lalande, *s.v.* etc.) o repetă și o consacră. Un protest viguros, de răsunet, vine din partea culturii umaniste tradiționale, semnat de C. P. Snow, *The Two Cultures and Scientific Revolution* (1959), urmat de polemici, precizări, rectificări etc[32]. Tema se impune cu insistență reflexiei ori de câte ori se discută despre „natura literaturii"[33]. În domeniul germanic, reapare în mod firesc și vechea disociere — întreținută și prin contaminare terminologică: *schöne Wissenschaft/Dichtung*, respectiv *Kunst/Wissenschaft*[34]. Ea împinge statutul propriu-zis al literaturii pe planul doi.

Unul din efectele radicalizării definiției tradiționale a „literelor frumoase" (A, I, 1) este și demarcarea cu maximă claritate a operelor literare de cele științifice. Problema este studiată și istoric-retrospectiv. În secolul 19, sub Napoleon de pildă, „opoziția dintre litere și științe" se afla, așa zicând, la egalitate[A18]. Evident, altul este cazul în epoca noastră când termenul de „litere frumoase" este folosit — chiar dacă în spirit foarte tradițional — pentru sublinierea deosebirii nete dintre „operele tehnice și științifice"[35]. În ultimele decenii, sub influența structuralismului, semiologiei și panlingvismului — când orice activitate umană devine „limbaj" și „discurs" — disocierea *știință/literatură* reapare, încă odată, în mod firesc. De data aceasta este reținută „subversiunea" discursului științific și a referințelor sale obiective de către discursul literar[36].

Principiul disocierii valorilor orientează în esență și critica și estetica literară română încă din perioada polemicilor Gherea-Maiorescu, apoi „a artei pentru artă" / „artă cu teză" sau „tendință", adică a inițiaturilor sale. La E. Lovinescu el devine principiul de bază al întregului său sistem literar: „Trăgându-și hotare proprii în cadrele generale ale culturii, artei, etc."[37] Adeziunea este, de fapt, generală, cu excepția — total negativă — a perioadei dogmatic-staliniste de după al doilea

război mondial. În ultimele două decenii, tema reapare fie în încercări mai mult sau mai puțin „marxiste", fie în spirit „savant" compilativ[38]. Istoria literară tradițională își spune și ea cuvântul.[39]

Disocierea precisă dintre *poezie* și *„literatură"* (A, I, 3) exprimă aceeași direcție autonomistă. Ea consacră existența a două valori radical deosebite. Doar *poezia* este specific și intrinsec autonomă și autonomistă. Tendința sa esențială este de a se despărți de *literatură* în scopul de a-și păstra sau regăsi puritatea și inocența originală integrală. Ceea ce s-a numit „teroarea literelor" (J. Paulhan)[40] constă tocmai în această obsesie de a reveni la inocența originară a poeziei. În același spirit, poezia se desparte chiar și de versificație, versul fiind considerat un prim simptom, un indiciu, al *literaturii* detestate. Distincția — pe parcursul secolului — este cu totul curentă: o fac esteticienii[41], poeticienii, ea pătrunde în manualele de literatură etc.

În acest sistem autonomist, *literatura* este asimilată *poeziei*, iar proza trece drept „literatură" doar în măsura în care este „poezie", se apropie sau se confundă cu „poezia". Tradiția retorică, vechile „arte" (gen *L'art de la prose* de G. Lanson, 1908), totalitatea studiilor de tip universitar-academic despre „proza poetică franceză", „poemul în proză" etc. au ca punct de plecare aceeași concepție. Autonomia față de literatura-proză definește de fapt întreaga orientare „poetică" a secolului. Ea poate fi întâlnită în cele mai variate sfere, fără nici un contact între ele, dar mereu convergente: poezia și polemica de avangardă, formalismul rus cu toate prelungirile sale, estetica crociană, care face probabil cea mai riguroasă și mai radicală disociere (poezie / „expresie prozaică")[42] etc. O regăsim în mod cu totul independent în Franța (Claudel, Valéry, Sartre), dar și în *Literaturwissenschaft* germană. Ea se transmite tuturor „introducerilor" și „manualelor", până în perioada actuală, cu lucrări clasice gen Oskar Walzel despre „granițele poeziei și nonpoeziei"[43]; la fel în critica și poetica anglo-saxonă (T. E. Hulme, N. Frye) etc.

Peste tot, aceeași disociere categorică și radicală: *poezie/proză*, respectiv *poezie/nonpoezie*, echivalentă cu *literatura/nonliteratura*. Iar aceasta din urmă este asimilată tuturor formelor de literatură (=scriere) neartistică. Formaliștii ruși făceau astfel de distincții încă din deceniul al treilea[44]. Ele au fost și sunt atât de reluate din diferite direcții încât au devenit de o evidentă banalitate. De reținut este și faptul că aproape nimeni nu-și mai amintește sau nu se mai revendică de la tradiția

istorică atât de bine consolidată a acestei idei. Situația privește îndeosebi pe numeroșii poeticieni moderni[45], care redescoperă periodic — cu mari aere teoretice — doar un foarte răspândit loc comun. El constituie fără îndoială chiar un adevărat invariant al ideii de literatură, pe care secolul 20 numai îl continuă și-l popularizează pe scară largă. Disocierea de cultură (sub toate formele trecute în revistă), pe care avangardele secolului 20 o transformă într-o adevărată *anticultură*[19], constituie doar un aspect al disocierii integrale a literaturii de totalitatea valorilor nonliterare. Știința, de pildă — pentru a începe o enumerare pur sistematică — pune în circulație adevăruri incompatibile cu arta literară. La fel, rațiunea. Adevăruri obiective, pozitive, experimentale, raționale, de o parte; adevăruri subiective, imaginare, intuitive, de alta. Teza despre „minciuna" artei și a literaturii este reactualizată. Întreg iraționalismul modern înclină energic balanța în același sens. A te „elibera de rațiune" devine o lozincă generalizată. Ea este îmbrățișată nu numai de multe din avangardele literare ale secolului[20], dar și de neotomiști (J. Maritain)[46], iraționaliști, existențialiști. Sintezele clasice de teoria literaturii de la mijlocul secolului consacră, bine înțeles, aceeași disociere fundamentală (de ex. Wellek-Warren)[47].

Relația dintre *idei* și *filosofie* (în sensul cel mai larg al cuvântului) și literatură se precizează în termeni identici. Ne amintim că Mallarmé spunea („Mon cher Degas...) că poezia se face nu cu „idei" ci „cu cuvinte". Aceeași concepție continuă și chiar se intensifică în secolul nostru: „Literatura nu este instrumentul nici unei gândiri integrate și nici al unei gândiri organizate" (Paul Valéry)[48]. În baza acestui principiu — dar în continuarea unei tradiții filozofice proprii — sunt operate și distincțiile dintre *Weltanschauung*-ul poetic și cel filozofic din estetica literară germană. La fel, în cea italiană, prin expulzarea decisă și categorică a „literaturii frumoase" și din istoria filozofiei, după ce ea a fost exclusă și din filozofia propriu-zisă (B. Croce)[49]. Referințele anglo-saxone nu lipsesc nici ele. De unde, toate disocierile terminologice dintre „litere" și „literatura filozofică" (=totalitatea scrierilor filozofice). Asupra persistenței vechiului concept de totalitate literară vom reveni mai departe.

Rezistența față de *ideologie* se manifestă în același mod. Forma sa populară — la sfârșitul secolului 19 cu prelungiri și în secolul 20, în special în Europa de est — a fost „literatura cu teză" și cu „tendință". Influența socialismului, apoi a sistemului comunist-totalitar s-a manifestat, îndeosebi în această

zonă, cu putere unde a făcut adevărate ravagii. În primul caz („teză"), ideile sunt explicite, în al doilea („tendință") implicite. Ne amintim că și Engels gândea în termeni identici. Schema devine între timp cu totul curentă[50], inclusiv în critica română unde G. Ibrăileanu, de pildă, respinge „teza" prin aceleași argumente[A21]. El cere — între alții și M. Dragomirescu — „creațiunea" (literară) nu „propagarea unor concepții asupra vieții"[51].

Ceea ce se numește „gândire literară" etc. se referă la „ideile" încorporate, infuze, implicite etc., în literatură. Seria de metafore dovedește întreaga aproximație și indeterminare reală a situației. Din această categorie face parte și literatura „cunoașterii" (care instruiește intelectual) și a „puterii" (care emoționează), cu care am făcut cunoștință încă în secolul trecut la Quincey, reluată și de critici anglo-saxoni contemporani[52]. Poetica formalistă dă și ea prioritate literarității, procedeului, nu ideologiei[53]. Se respinge în mod explicit „literatura ilustrată", deși — îndeosebi după al doilea război mondial, sub influența marxism-comunismului în plină ofensivă — propaganda ideologică (inclusiv în vest) cunoaște mari succese. Ne aflăm în perioada când Sartre înțelegea prin „autonomie" doar... eliberarea de „ideologia burgheză"[54]. „Școala de la Frankfurt", la fel.

Problema „angajamentului" politic este pusă și definită în aceeași perioadă și cu aceleași implicații ideologice. Noțiunea a fost lansată și difuzată până la saturație, îndeosebi de scriitorii și ideologii de stânga, antifasciști, criptocomuniști sau comuniști declarați. Ea nu putea să ducă (și nici n-a dus) decât la aservirea, compromiterea și coruperea literaturii în sens invers, nu la „dreapta", ci la „stânga". Umbra neagră a literaturii de agitație și propagandă, instrument simplist de *Agitprop*, plutește obsesiv și sinistru peste întreaga dezbatere.

Mult mai consecvenți s-au dovedit scriitorii, care și-au proclamat autonomia absolută față de orice politică, de pildă Kafka. Dar și mai înainte, încă în perioada premergătoare primului război mondial, existau grupări și reviste estetizante și de avangardă (de ex. *Arkadia*, 1913), pentru care *belles lettres* sunt și rămân total incompatibile cu angajamentul politic (*keine Parteiinteresse*)[A22]. Afirmarea acestei incompatibilități este, de fapt, din punct de vedere practic mai ales, disocierea cea mai necesară a secolului 20, hiperideologizat și politizat la culme. Semnele de întrebare n-au lipsit totuși, de tipul dezbaterii publice pe tema *Que peut la littérature?* (1965). Falimentul acestei literaturi de comandă (referința clasică este

„comanda socială" marxist-leninistă-stalinistă) este mai mult decât evident. Ea duce la saturație, blocare, scepticism și, în cele din urmă, la contestarea directă. Semnificative sunt mai ales constatările lucide făcute îndeosebi de la „stânga"[55].

O problemă eternă pusă încă de gândirea elenă a antichității: *Kalogathon* — simetrică de altfel formulei *kaloalitheia* — este sinteza ideii de frumos (în speță literar) cu ideea de bine, respectiv a ideii de frumos cu cea de adevăr. Ea este repusă cu putere în discuție prin contestarea violentă a oricărei relații literare directe sau indirecte cu binele, morala etc, tipică întregului estetism occidental. Tendința este exacerbată de toate avangardele literare ale secolului[56]. Cuvintele de ordine: „amoral", „imoral", „dincolo de bine și de rău" (prin evidentă influență nietzscheniană) abundă. Ideea de „morală", inclusiv în literatură, pierde orice sens.

Un text programatic, aproape un manifest, aparține lui O. Wilde: *Pen, Pencil and Poison*, în spiritul tezei enunțate încă în secolul trecut, „crima una din artele frumoase" (Thomas de Quincey). Paradoxul are tradiția sa. O formulă, tipic disociativ-autonomistă, precum a lui Gide, devine și ea celebră: „Cu sentimente bune se face literatură proastă" (1940)[57]. O „sistematizare" — din perspectivă avangardistă — la Georges Bataille, *La Littérature et le Mal* (1957). Se mizează total pe libertatea, spontaneitatea și independența absolută a literaturii, pe capacitatea și vocația sa de a „transgresa" toate criteriile și valorile. Unii vor exagera și vor pretinde că „literatura n-a vorbit niciodată decât despre rău" (B.-H. Lévy). Alte poziții, mai moderate, întrunesc o adeziune cvasi-generală: literatura „tratează" — bineînțeles — teme și probleme morale. Dar „scopul" său nu este unul moral, mai bine spus: moralizarea cititorilor (Cl. Brooks)[A23]. Concluzia se impune tuturor, prin evidența sa, ca definitivă. Astfel de probleme s-au pus, cu intermitență și rareori în mod sistematic, și reflexiei românești mai mult sau mai puțin avizate[58].

Contestarea valorilor ostile sau concurente specificului și autonomiei literaturii are și aspectul disocierii radicale — nu mai puțin tradiționale — *utile/dulci*[A24]. De câte ori se repetă istoria și în domeniul ideilor literare? Rezolvarea cunoaște mai multe aspecte. În plan filozofic este reluată, încă odată, distincția dintre concept și activitatea practică (precum la B. Croce), în cel estetic între funcția artistică și cea practică, a artei și literaturii. Delimitările (numeroase) de domeniul politic, de-

monstrativ, didactic, moral etc., de care am amintit, aparțin aceluiași reflex fundamental *anti-util*.

Tradus în formule literare, de circulație curentă, el duce la respingerea „literaturii utilitare"[59] (variante: *Gebrauchsliteratur, useful piece of writing, utilitarian and functional use, fins utilitaires* etc. În sfera franceză, de mare succes se bucură mai ales ideea de „gratuitate". Înțelege: literatură inutilă, nefuncțional-practică, superfluă, dezinteresată etc. Cu astfel de formule ne-am întâlnit și în secolele anterioare (anticipate de Kant: „finalitate fără scop"), în special al 19-lea. Răspândirea lor estetico-publicistică este considerabilă, împinsă la limita locului comun. Unele apologii în acest sens (de ex. Claude Roy, *Défence de la littérature*, 1968) nu deschid totuși uși deschise, chiar dacă folosesc argumente tradiționale. Ele apar într-o perioadă — cum vom vedea imediat — de puternică ideologizare și, în general, de heterogenizare intensivă a literaturii (*A*, IV).

La polul opus este constant apărată mentalitatea și activitatea literară de tipul *leisure activity, activité de loisir, sensibilité* sau *délassement de luxe, jeu libre*. Ideea de „joc" se bucură, în special, de un mare ecou. Ea este reluată și reactualizată de unii formaliști ruși (B. Eichenbaum),[A25], consolidată de studiile istorice despre *Homo ludens* (J. Huizinga, 1938). O folosesc — în Franța de pildă — critici importanți ca Paulhan, Blanchot, Picon. Ea apare, de altfel, și mai înainte la Proust[60], și alții. A te „juca cu scriitura" devine un cuvânt de ordine și al „noului roman". Se reface istoricul ideii de joc, al vechimii și continuității sale. Se urmărește pătrunderea acestui concept în întreaga sferă culturală contemporană, inclusiv filozofică și chiar științifică (Mihai Sparioșu)[61]. Despre „lux" și „joc" există și unele texte românești moderne notabile[62].

Disocierea de criteriul și finalitatea *socială* a literaturii aparține în sfârșit aceleiași tendințe de autonomizare radicală. Autonomia *genetică* și *istorică*, proclamate și de unii formaliști ruși, de asemenea. Într-un fel, despărțirea și chiar ostilitatea față de participarea și condiționarea social-istorică a literaturii reprezintă punctul final al întregului proces, concluzia sa firească. Ea este reafirmată din multe direcții: avangardele literare din anii 20 și 30, de teoreticienii „actului gratuit", de pildă A. Gide: „... Arta și literatura n-au de-a face cu problemele sociale și ele nu pot, dacă se aventurează în acest domeniu, decât să se rătăcească"[63] etc. Se respinge intruziunea socială în literatură, se reafirmă existența unui cadru și spațiu propriu, specific, al literaturii, independent de „sociologie" etc.

Astfel de propoziții sunt curente. Ele sunt contestate în mod violent din perspectivă marxistă — „vulgară" sau nu — care domină aproape întreg câmpul sociologiei literaturii după al doilea război mondial. Prelungirile sale românești, inevitabile, nu aduc, firește, elemente noi[64]. În același mod, literatura este invitată să se separe și de „viață". Noțiunea presupune implicarea sa, voită sau nu, pe toate planurile existenței. „Viața" este însă în literatură doar „literarizată". Altfel spus, transfigurată, transmutată imaginar, nu trăită efectiv. Un astfel de răspuns este dat periodic din perspectivele cele mai diferite.[65]

4. AUTONOMIA LIMBAJULUI LITERAR

Locul privilegiat al afirmării autonomiei literaturii în secolul 20 este, fără îndoială, limbajul literar. Problema este tipică poeticii actuale, confiscată adesea din păcate de un... limbaj mult prea tehnicist și panlingvistic. Criteriul lingvistic pur trece foarte adesea înaintea oricăror altor disocieri axiologice. Din perspectiva noastră, definirea autonomiei literare în termeni lingvistici nu poate fi făcută însă decât de la nivelul său specific de generalitate teoretică.

Momentul esențial, de *incipit*, aparține, fără îndoială, formalismului rus. Programul constă în „eliberarea cuvântului poetic de lanțurile tendințelor filozofice și religioase, care au dobândit o considerabilă predominare în simbolism" (B. Eichenbaum)[A26]. Disocierea limbajului poetic de cel practic devine radicală. Limbajul literar este un instrument autosuficient, fără finalități exterioare. Principiul este reluat în termeni cvasi-identici până la perioada actuală: „Poeții sunt oamenii care refuză *utilizarea* limbajului" (J.-P. Sartre)[66]. Statutul limbajului literar implică disocierea de orice activități extralingvistice. Un mare popularizator al acestei teze curente a fost, în Franța, R. Barthes urmat de numeroșii săi epigoni.

Drept urmare ideea de *autonomie* și *autotelism* a literaturii își găsește ilustrarea și definiția cea mai specifică în principiul autonomiei și autotelismului limbajului poetic-literar: „Cuvântul ca atare" (V. Hlebinkov), „jos cuvântul mijloc de comunicație, trăiască cuvântul care-și este suficient sie-însuși" (V. Maiakovski) sunt idei curente în această sferă. De unde și definiția (puțin citată) dar foarte consecventă și precisă: „Literatura este arta de a combina cuvinte autonome".[67]

Redescoperirea formaliștilor ruși (studiu englez de sinteză: V. Erlich, 1955; antologie franceză, T. Todorov, 1965), patro-

nată îndeosebi de R. Jakobson, generalizează și impune aceste concepte în întreaga poetică modernă. R. Jakobson vorbise de „autonomia funcției estetice" (1933), în sensul că poeticitatea sau literaritatea limbajului literaturii constituie un element *sui generis*, care nu poate fi redus mecanic la alte elemente[68]. Citatele, formulele și definițiile se repetă pe un spațiu larg și se răspândesc masiv la toți discipolii și glosatorii. Doar un citat ilustrativ francez din cel puțin zece posibile: „Limbajul poetic este un limbaj autotelic"[69]. Iată și unul anglo-saxon corespunzător: literatura este o „structură verbală autonomă"[70]. O anume intertextualitate teoretică — tipică de altfel poeticii veacului nostru — elimină, de fapt, orice paternitate și originalitate reală unor astfel de formule. Ele aparțin nu mai puțin poeticii germane (*Selbstzuordnung der Sprache*)[71], italiene: „Autonomia literaturii este o autonomie obținută prin mijloacele limbii"[72] etc. Este de fapt încă unul din locurile comune ale epocii.

Punctul extrem al acestui autonomism lingvistic este atins de teoria conform căreia limbajul se organizează și funcționează independent, dincolo sau „deasupra" autorului. Nu scriitorul se exprimă prin limbaj, ci limbajul se exprimă prin scriitor, care „gândește", „concepe" și „scrie" pentru el. Răsturnarea paradoxală analoagă teoriei Whorf-Sapir despre limbaj ca instrument modelizant al subiecților vorbitori[73]. Nu limbajul aparține poetului, ci poetul „aparține limbajului"[74]. Structura și sistemul lingvistic funcționează „fără" sau „dincolo" de autor. Bine înțeles și această concepție se bucură de o largă circulație internațională, îndeosebi în perioada de mare vogă a structuralismului (G. Genette, R. Barthes etc.).

Variațiunile pe aceeași temă sunt frecvente. Toate aparțin sistemului ideii de literatură. Ca atare, redefinirea în sens strict autonomist a noțiunilor lingvistice moderne esențiale devine inevitabilă. Cercul de la Praga reia teza fundamentală a formalismului privitoare la autonomia funcției estetice interpretată în sens semiologic: opera de artă este, deci, „semn autonom" (I. Mukařovský)[75]. Intenția orientării spre semnul însuși, conotația propriilor semne definesc literatura ca limbaj. Literatura = semnificant ca atare (*comme tel, in intself*) reprezintă o formulă sinonimă. De unde definiția semiologică: „Literatura este discursul, care consideră propriile semne ca fiind propriul său scop"[76]. Ea este liberă de orice sens anterior practicii sale semnificative[77]. Singura sa calitate esențială, definitorie, este *la signifiance*.

Semnul autonom ce se semnifică doar pe sine[78], total separat de obiect, presupune un sistem semantic autonom. Respectiv, jocul liber, imprevizibil și abundent de semnificații. Este încă una din tezele de bază ale semioticii literare contemporane, preluată peste tot, unul din principiile esențiale și ale „noii critici". Rațiunea sa de a fi este însăși disponibilitatea semnului (respectiv a textului literar) pentru posibilitatea sa practic nelimitată de semnificații. Literatura, foarte pe scurt și foarte simplu spus, poate semnifica — mai ales în a doua jumătate a secolului 20 — practic *orice*. Mai vechea teorie a gratuității, inutilității și chiar a „luxului"[79] literar se reface așadar la nivel semiotic.

Ne aflăm în perioada unei mari abundențe terminologice și lexicale. Nu este însă vorba la drept vorbind de o imaginație terminologică deosebită, ci doar de transpuneri fericite și de mare succes, în registru literar, a unor noțiuni pur lingvistice. Din această categorie reținem și alte câteva formule. Toate nu sunt altceva decât sinonime ale ideii funcției poetice orientate spre ea însăși. De unde: „autotelismul mesajului", „autofuncționalitate", „autosuficiență", „autoreferențialitate", *self-referential language*, limbaj „intranzitiv". În consecință, literatura nu este altceva decât propria sa tehnică de a se spune pe sine, propriul său subiect care este limbajul, propriul său scop care este materialul lingvistic. Pe scurt, „literatura este de fapt o activitate tautologică". Ea are un „statut tautologic"[80]. Literatura nu exprimă nimic altceva decât pe sine. Acest radicalism autonomist constituie un adevărat articol de dogmă în toate cercurile lingvist-formaliste occidentale (centrul de influență de cel mai mare prestigiu în SUA și în vestul Europei) din deceniile șase, șapte și opt mai ales ale secolului 20.

Semnificația literară autoreferențială presupune lipsa oricărui referent extralingvistic. Altfel spus, al oricărui referent „real", a oricărei relații și raport la realitate. Sensul, semnificația sunt simple acte ale conștiinței și imaginației. Literatura nu „reflectă", de fapt, nimic. Cuvintele nu reflectă lucruri. Referințele literare sunt doar „imaginare", „fictive"[81]. Ceea ce consolidează, pe de o parte — cum vom vedea imediat — statutul autonomist al literaturii, iar pe de alta elimină *de plano* orice „realism" al literaturii. O întreagă teorie literară europeană, nu numai în a doua jumătate a secolului, se vede astfel contestată și chiar anulată în esență.

Și alte noțiuni tradiționale primesc interpretări și reformulări lingvistice în același sens autonomist. Noțiunile-cheie de

poezie și *proză* sunt asimilate limbajului poetic și uzual, strict utilitar, practic. Astfel de disocieri sunt departe de a fi doar efectele influenței formalist-ruse. Ele sunt făcute în spirit total independent și de Paul Valéry, de pildă[82], sau de contemporanul său, criticul englez I. A. Richards. Acesta identifică două funcții (*uses*) total distincte ale limbajului: *referențială* și *emotivă*, respectiv prozaic-științifică și poetic-lirică, „neverificabil", „fals". Poezia este forma supremă a limbajului *emotiv*[83]. Limbajul literar tip este cel poetic, opus fundamental celui prozaic. În esență, tipologia se reduce la opoziția și echivalența: metaforă = poezie/ metonimie = proză. Formaliștii (B. Eichenbaum) introduc astfel de omologări, s-ar spune, urmați de R. Jakobson[84], apoi de alții.

Tipologiile de acest tip — abundente în epocă — au toate aceeași bază lingvistică: limbă pur poetică / limba poeziei artei literare[85], limbă autonomă / limbă practică[86] etc. Pot fi notate în trecere și alte polarități de același ordin: sugestie/sens, senzație/ideație, respectiv stil verbal (emotiv, figurat, personal), poezie/stil referențial = ficțiune, proză[87]. Observația scoate în evidență și numeroase cazuri — limită (în fenomenologia lui R. Ingarden: *Grenzfälle*), de independență, colaj, cuvinte inventate, care mimează o limbă concretă etc. Asimilată versului, poezia se opune și prin organizarea sa ritmică prozei. Unii formaliști urmați de mulți poeticieni moderni reiau, de fapt, o distincție și chiar o terminologie „clasică".

Vom vedea mai jos (A, I, IV) că autonomia limbajului literar, în formele cele mai radicale constituie, în realitate, un adevărat mit. El poate fi contestat prin chiar principiul interdependenței și relațiilor reciproce și funcționale ale structurii literare. Orice enunț verbal aparține, el însuși, unei relații semiotico-lingvistice. O limbă care, de fapt, nu spune și nu comunică nimic, funcționând doar în gol — în sine și prin sine, act de automatism pur — este o adevărată imposibilitate lingvistico-literară. O ficțiune teoretică.

5. AUTONOMIA FICȚIUNII LITERARE

Ideea de *ficțiune literară* definește, de altfel, poate cel mai bine (și în orice caz în modul cel mai frecvent), întreaga concepție despre autonomia intrinsecă a literaturii în secolul 20. „Specific", „autonomie" și „ficțiune" tind să devină — și adesea chiar sunt astfel înțelese — drept sinonime. Transformarea

limbajului literar în ficțiuni literare, asimilarea literaturii cu un „mod (*kind*) verbal al ficțiunii", cu „limbajul ficțiunii"[88], constituie însuși miezul și definiția centrală a autonomiei literaturii.

Ideea de literatură va fi tradusă în această perspectivă — cu totul curentă — prin formula „literatura ca ficțiune" (*fictional literature*). Literatura este, în același timp, un fapt specific de limbaj (*special way*) și un proces fictiv (*fictional*)[89]. Ficțiunea (*Fiktionalität*) este considerată, mai peste tot, „criteriul de delimitare" al literaturii[90]. „Conceptul de ficțiune literară" constituie o preocupare susținută și a esteticii și poeticii fenomenologice. Sub acest aspect, îndeosebi terminologic, secolul 20 nu face decât să constituie un mai vechi filon de gândire literară, reafirmat cu putere mai ales în secolul trecut.

Caracterul tradițional al definiției rezultă și din marea frecvență a unui alt sinonim: „literatura de imaginație" (*imaginative literature*). El este uneori asimilat cu termenul și mai tradițional de „litere frumoase", „*belles-lettres*) și de „artă literară" (*art of literature*)[91]. Mulți chiar preferă termenul de „literatură de imaginație" (*imaginative, imagistic*) deoarece el definește într-un mod mai „strict" (decât „ficțiunea") autonomia și specificul literaturii[92]. Foarte în sprijinul tradiției scrise, originare, a *literei* și *literaturii*, este mai ales expresia (poate cea mai proprie și mai exactă dintre toate) de „scriere imaginară" (*imaginative writing*)[93]. Respectiv: „compoziții imaginare", (orale și) scrise, în versuri ori în proză.

Poezia — care între timp și-a consolidat definitiv poziția predominantă în sistemul literaturii — devine la rândul său ficțiune-tip, exemplară. Ea este „literatura imaginară" prin excelență, elementul de bază al ficționalității literare și efectului său artistic. Cele două noțiuni sunt definite pe scara cea mai largă drept sinonime: „poezie sau literatură imaginară". Omologarea este reluată în întreaga critică occidentală a secolului[94]. Poet se numește oricine scrie „literatură imaginară"[95] și poezie orice operă de factură imaginară (*imaginative cast*)[A27]. Poezia constituie conceptul central al literaturii, respectiv al ficțiunii în poezie și în proză. Ea a absorbit întreaga ficționalitate potențială a literaturii și oferă cele mai bune exemple posibile de ficțiune etc. Literatura poetică și de ficțiune sunt deci unul și același lucru. Nu este greu de observat că „poezia" are în continuare, în această accepție, sensul german de *Dichtung*, de „creație". Sfera sa cuprinde toate operele de ficțiune, respectiv de creație literară[96].

Continuitatea terminologiei tradiționale, foarte persistentă în ciuda aparențelor — pe toată durata secolului nostru — se constată și în legătură cu întreaga sferă a „creației". „Ficțiunea este creatoare", literatura, respectiv poezia este expresia „puterii de creație", rezultatul „activității creatoare" a spiritului uman. Referințele sunt frecvente, inclusiv în dicționare și enciclopedii. De unde și generalizarea formulei „literatură creatoare"[97], „scriere creatoare" sau „imaginară"[98]. Recepția acestor „vechi" noțiuni și aplicarea lor în câmpul creației literare este consecutivă și solidară întregului ansamblu al studiilor despre „creația artistică" și a facultăților ce o fac posibilă. Cercetările din perspectivă pur psihologică, despre „imaginație", sunt în această perioadă numeroase.

Reeditarea studiilor anterioare despre *Die grosse Phantasiedichtung* (W. Dilthey)[99], care asimilează fanteziа poetică cu literatura, continuă la rândul lor „estetica fanteziei literare și artistice"[100]. Conceptul de „imaginație" — atât de „clasic"! — este și mai răspândit. Ficțiune, creație, imaginație sunt considerate sinonime. Literatura este un exemplu tipic de activitate imaginară, „imaginație creatoare", „imaginație inventivă". „Literatura creatoare" (*creative literature*) și „literatura de imaginație (*imaginative literature*, pentru a reține doar terminologia anglo-saxonă) se confundă. De notat că toate aceste definiții circulă în special în afara poeticii formaliste. Aceasta se interesează numai de „procedeele" literare și nu de „cauzele" și „conținutul" literaturii. Ea constituie „lumea ficțiunii, a imaginației". Definiția corespunzătoare: „literatura ca ficțiune imaginară"[101] nu este resimțită în această sferă nici ca tautologică, nici pleonastică.

Ideea de „ficțiune", gândită la stadiul său maxim de generalitate, concentrează și redefinește, așadar, întreaga idee de „specific" și „autonomie" literară. În același mod ea absoarbe și substituie ideea de „literatură" cu care — pentru mulți — se confundă[102]. În felul acesta, ficțiunea devine o adevărată noțiune-pilot pentru largi zone ale teoriei literaturii secolului 20, inclusiv de orientare fenomenologică. La acest stadiu, „ficțiunea (*fictionality, fictiveness, fiction, Fiktionalität* etc.) reprezintă un concept pur descriptiv și nu unul de evaluare. Mulți preferă chiar termenul de *ficțional* celui de „literar" sau „ficțiv"[103]. Inclusiv datorită faptului că sfera sa este mai largă decât a „literarului" considerat, din ce în ce mai frecvent, mult prea „estetic" și „valoric". Vom vedea imediat că această disociere are rațiunea sa ca urmare a enormei presiuni — mereu în creștere — a paraliteraturii, a literaturii de consum. Ea

este plină de „ficțiuni", fără a fi în același timp și „creație" sau „valoare". „Elementul", „calitatea" sau „caracterul ficțional" sunt formulele cele mai des folosite pentru caracterizarea esențială a literaturii.

În felul acesta este rezolvată odată mai mult și problema mereu acută și actuală a disocierii literar/neliterar[104] (A, II, 6). Tradusă în termeni corespunzători, ea duce la opoziția dintre „ficțiunea nedidactică" / „ficțiune didactică"[105], respectiv ficțiunea folosită în scop de propagandă și instrucție. Literatura este deci ficțiune, care nu instruiește, nu face operă de „cultură". Este o coordonată constitutivă, fundamentală, a sistemului ideii de literatură, care-și face prezența în toate epocile, în toate compartimentele și articulațiile sale. De notat că termenul tradițional de „litere frumoase" (A, I, 1) își dovedește vitalitatea și la acest capitol. El definește pe de altă parte, în continuare, și cu multă convingere, întreaga sferă a literaturii de imaginație și ficțiune[106]. Pe de alta, consolidează disocierea de bază *literatură = belles lettres / non littérature*. Distincția reapare și în est, în școala „integralistă" poloneză, de pildă[A28].

În ce constă ficțiunea literară? Problemă esențială, pusă cu insistență mai ales în a doua jumătate a secolului, inclusiv sub influența filozofiei analitice a limbajului și, în sens larg, a hermeneuticii. Se acceptă în primul rând că este vorba de o convenție, de „convenția ficțiunii". Admitem din diferite motive (predominant psihologice) existența, realitatea, unor imagini, reprezentări etc. care nu există în afara literaturii. Operele literare nu vorbesc de lucruri exterioare lor. Ultimele sinteze recunosc încă două note specifice ficțiunii literare: operă de pură inspirație și inexistența deosebirii ontologice dintre ficțiune și nonficțiune[107].

Fenomen frecvent pe parcursul acestei „biografii": limbajul și terminologia se schimbă, se regenerează, se modernizează, dar realitatea de bază rămâne mereu aceeași. „Ficțiunea" nu face nici ea excepție. O serie de noțiuni „vechi", regăsite pe întreaga durată a secolului, o definesc în termeni substanțiali identici. Nu există încă o istorie completă a teoriei „minciunii artei", dar termenul reapare, din plin, recunoscut și însoțit de mari elogii. În cultură, mai ales la scriitori (ca Wilde: *The Decay of Lying*, Gide etc.), dar și la artiști plastici (Picasso), la esteticieni, poeticieni etc.[108]. Este de fapt un loc comun. Ca și cel de „joc imaginar", „plăcere secretă" a imaginației (de care s-a vorbit încă din secolul 18: Addison), „funcție fabulatorie" a spiritului etc.

O altă serie de noțiuni clasice — în tot cazul bine consolidate de estetica secolului 19, de ascendență hegeliană — vorbesc de „iluzie", „aparență" (*Schein, Schein und Spielkarakter*)[109], „simulare". Ficțiunea este înscrisă constant în dualitatea *adevăr/aparență*. Ea ne „face să credem" în lucruri care de fapt nu există (*make-believe*)[110]. Poetica modernă a ficțiunii are și o ascendență avangardist-formalistă[A29], cu alte noțiuni-cheie gen: „noua realitate", „suprarealitate", „irealitate" etc. Ce poate fi de altfel mai antirealistă, mai anti-imitație decât orientarea manifestelor suprarealiste ale lui André Breton? Pentru a nu mai aminti de noțiuni și mai curente, clasice de fapt, de tipul „lumea imaginară", „umbră", „viziune" sau „utopică"?

Întreaga teorie a ficțiunii are în felul acesta, în centrul său, relația literaturii cu realitatea. *Literar/neliterar* devine echivalentul dubletului *fictiv/nefictiv*, respectiv *imaginar/real*. Este încă un exemplu tipic de izomorfism (și chiar de tautologie și circularitate a sistemului ideii de literatură). Ficțiunea este un *artefact*, un produs *artificial*. În ultimă analiză, o imagine (în speță verbală) opusă radical imaginii obiective „fotografice", „realiste" a realității. Separarea de realitatea empirică este totală. Disocierea *artificial/real*, *ireal/real* devine inevitabilă. Toate analizele pleacă, de fapt, de la această distincție de bază, de neevitat[111]. Cât privește formulele folosite, toate fac efortul de a defini, în termeni cât mai proprii — dar mereu inevitabil aproximativi — natura specific literară a relației literaturii cu realitatea, față de care constituie doar un epifenomen: o experiență infinit variabilă a nonrealității.

Un echivalent curent al noțiunii de „realitate" este „viața", față de care literatura ia aceeași hotărâtă distanță. Abundența formulelor indică o mare varietate de raporturi, de la cele mai apropiate, până la cele mai radical-ostile. Aceasta din urmă consolidează, mai ales, orientarea autonomistă a literaturii. Ea doar „contemplă" viața, o „interpretează", o „recreează". Relația *realitate/literatură* este însă complexă și ea parcurge o serie întreagă de distanțări și negații. În unele situații, literatura „rectifică" realitatea. De cele mai multe ori, însă, ia distanță hotărâtă de ea. Între cele două planuri intervine o „distanțare", o „abatere" inevitabilă (*écart* este termenul cel mai des folosit).

Nu este vorba numai de îndepărtarea sau de disocierea de adevărul obiectiv, ci de un adevărat salt „dincolo" de realitate, într-un alt plan de conștiință și într-o nouă realitate, ontologică. În felul acesta se produce o adevărată „derealizare", o

„depragmatizare" a existenței (*Entpragmatisierung*) prin ficțiune[112]. Rezultatul este „realitatea paralelă". De fapt o „contrarealitate" (*Gegenwelt*), echivalentă cu o „lume fictiv-spirituală" (*geistig-fiktive Welt*)[113]. Alte formule de același tip: „contra-natură în mijlocul naturii", „joc secund" și altele exprimă sau aproximează aceeași idee. Termenul clasic de „reprezentare", „reactualizat", este folosit în același sens[114].

Tradusă în termeni lingvistici dominanți ai epocii actuale, situația literaturii echivalează cu lipsa oricărui „referent" la o realitate exterioară. Literatura are un caracter nonreferențial[115]. Limbajul său pare doar că „denotează". În realitate, el numai „conotează". Se poate vorbi, la limită, nu de o literatură de „reprezentare", ci doar de una de „prezentare" fără nici o intenție de semnificare reală[116]. Astfel de rezolvări și definiții circulă încă din perioada formalismului rus[117], reluate pe scara cea mai largă. „Literalitatea" adevărului dispare. În locul unui „context" concret, prezent, fenomenal-obiectiv, apare unul ficțional: absent, indisponibil, dincolo de percepția sa directă. „Dublarea" contextului (prezent/absent, concret/abstract, fenomenal-obiectiv/semiotic) devine nota caracteristică a literarității ficțiunii[118].

Autonomia ficțiunii literare exprimă, în ultimă analiză, trecerea sau saltul „dincolo" de orice distincție real/ireal, ficțiune/realitate, fictiv/nonfictiv[119]. Aceste categorii pierd, strict literar vorbind, orice pertinență și relevanță. Literatura constituie doar o formă fără realitate, indeterminată, pseudo-referențială. Ea nu „reprezintă" ci doar „prezintă"[120]. Această întâlnire și sinteză dintre *adevăr/fals* echivalează cu o adevărată *coincidentia oppositorum*. Unele analogii și chiar raportări la anumite doctrine și situații mistice devin, în această ordine de idei, pe deplin posibile. Înregistrăm, cum vedem, odată mai mult, alte locuri comune superioare.

Din această categorie face parte, în sfârșit, și teza conform căreia ficțiunea face realitatea verosimilă, inclusiv în sensul că viața, realitatea, imită literatura și nu invers. Wilde, apoi Borges au apărat cu strălucire acest paradox. Literatura devine modelul realității și nu invers, conform realismului clasic. Ceea ce duce, încă odată, la derealizarea realității. Intervine „suspendarea voluntară a neîncrederii" (*disbelief*) în ficțiune (*poetic faith*) și substituirea — prin această stare de spirit disponibilă și autonomă — a percepției și referinței la realitate. A crede în ficțiune și nu în adevăr. Coleridge făcea astfel de teorii încă în secolul 19 (*Biographia Literaria*, ch. XIV). Ele sunt reluate și dezvoltate și în cel următor[121].

Implicațiile asupra definiției literaturii sunt considerabile. Ea are, la acest capitol, doi poli de referință: „literatura nu reflectă viața"[122], pe de o parte; „ordine a cuvintelor", care propune doar „o experiență imaginară coerentă" (N. Frye)[123], pe de alta. „Literatura este ficțiune" (definiție foarte generalizată)[124], o „artă a imaginației verbale suprasensibilă"[A30]. Ea nu-și trage substanța nici din percepția, nici din imaginea realității sensibile.

Studiul ficțiunii literare, foarte dezvoltat mai ales în a doua jumătate a secolului 20, ajunge însă și la alte concluzii mult mai prudente. Omologarea literatură = ficțiune întâmpină și serioase obiecții: „Nu orice este considerat ca literar este în mod necesar și ficțional, după cum, invers, nu orice ficțiune este în mod obligatoriu și literară". Ficțiunea este doar „una din proprietățile" literaturii[125]. Observația revine adesea și ea pleacă de la constatarea că ficțiunea este o categorie greu aplicabilă tuturor textelor considerate „literare". Ea este mult mai pertinentă în cazul operelor epice și mult mai puțin pertinentă în cazul celor lirice, a poeziei. Dar și în cazul primei categorii, lărgirea extremă a noțiunii o poate anula prin exces. Într-un roman istoric, cu personaje istorice, ce este de fapt „fictiv"? Doar „convenția ficțiunii" îi asigură acest statut.

Obiecția fundamentală vine însă din altă direcție, mai precis foarte de departe: de la realitatea originară și fundamentală a *literei* fără de care — orice s-ar spune — nu există *literatură*. Iar aceasta — altă observație curentă, banală chiar — include atât opere și texte ficționale, cât și opere și texte nefictionale. Fac parte din *literatura scrisă* și operele istorice, biografice, memoriile, culegerile de scrisori, reportajele etc.[126]. Evident, vechea și persistenta definiție: *literatura = totalitatea scrierilor* devine, din nou, de neocolit. Inclusiv prin logica intrinsecă a sistemului ideii de literatură. Cazul atât de tipic secolului nostru al paraliteraturii, literaturii de masă, confirmă de altfel aceeași definițe extensivă, totalizantă, a literaturii. Dar imediat apar și îndoielile. Este de ajuns ca un text publicat să fie doar ficțiune pură, gen *Fantomas* sau orice roman polițist de duzină, ca el să fie neapărat și „literatură"?[127] Poate fi evacuat complet din definiția literaturii criteriul valoric, „estetic", „creația"? Vom vedea mai târziu, la locul său, că problema definiției literaturii ca și a crizei acestei definiții devine pe parcursul secolului 20 o adevărată aporie. Rezolvarea sa este pur practică, empirică, prin adoptarea — totdeauna convențională și condiționată — a unor diferite concepte despre lite-

rătură și sisteme de lectură, toate posibile. Rolul preconceptului se dovedește, o dată mai mult, esențial, capital.

Cu problema ficțiunii literare critica și estetica literară românească nu s-a ocupat în mod deosebit. În cercurile intelectuale, inclusiv filozofice, locul comun pare bine consolidat: „Noi aici facem literatură, adică ne ocupăm de lucruri ce nu sunt din domeniul realității, ci al închipuirii"[128]. O integrare a ficțiunii într-un sistem mai mult sau mai puțin articulat, în seria: autonomie — purism — formalism — gratuitate, întâlnim, cu rezultate acceptabile, la M. Ralea[129].

6. PURITATEA LITERATURII

O literatură integral disociată de toate celelalte valori, exceptând cele formal-estetice — și care-și afirmă tot mai energic esența și specificitatea — nu poate fi, în sfârșit, decât „pură". Și, într-adevăr, cea mai radicală tendință „puristă", avangarda literară a primelor decenii, îndeosebi, ajunge la o adevărată mistică a *purității* literaturii. Ea continuă, pe de o parte, „estetismele" secolului 19 (Rimbaud însuși avea nostalgia atroce a purității: „O pureté!"). Pe de alta, se duce până la capăt și se intensifică la maximum întreg procesul autonomizării trecut în revistă. „Puritatea literaturii" este de altfel o creație și o formulă tipică secolului nostru. *Ismele* avangardiste ale epocii pun, în esență, toate datele problemei: „literatură pură" — literatură autentică, spontană, absolută, centrată doar asupra sa însăși[131].

Trebuie notat că, în întreaga această perioadă, noțiunea de puritate literară are nu numai o ereditate și o ascendență avangardistă. Ea exprimă de fapt — în cercuri largi și chiar tradiționale, în primul rând — natura însăși a creației și operei literare: „Operă de imaginație sau de pură literatură"[130]. Studiile de psihologia creației și a imaginației vorbesc și ele de „imaginație". Noțiunile clasice au în continuare prestigiul și circulația lor. De unde omologări în același sens: „literatură pură a literelor frumoase (*belles lettres*) tradiționale"[131]. Respectiv: literatură „adevărată", pur artistică. În ea însăși și pentru ea însăși, *proper*, care exprimă propria sa esență etc. Punctul de vedere pur literar, preocuparea „pur literară" sunt expresii ce pot fi întâlnite și la critici aproape academici (G. Saintsbury, A. Thibaudet etc.). Termenul face parte în orice caz din vocabularul bine consolidat și omologat al criticii din prima jumătate a secolului, îndeosebi.

El ajunge chiar la modă prin abatele H. Brémond (*La Poésie pure*, 1926, comunicare la Institutul Franței, urmată de numeroase comentarii). Intențiile sale sunt de fapt extraliterare, de popularizare „mistică". Poezia este asimilată inefabilului rugăciunii. Dar termenul ca atare își păstrează, în continuare, în general sensul predominant estetic. El este folosit de poeți-esteți ca Paul Valéry,[132] de critici ca B. Croce[133], inclusiv în sens constant disociativ, radical. El se dilată până la „valoarea esențială atribuită oricărei poezii în oricare din definițiile sale"[134]. În această perspectivă, „poezia pură" și „literatura pură" se confundă, devin adevărate sinonime: „Poezie pură, în sens larg înglobând toate genurile literare", „poezia pură sau literatură pură". Ea constituie idealul suprem, gradul cel mai înalt de specificitate și autonomie. Lautréamont ar fi atins, după suprarealiști, un astfel de stadiu „ultra-literar" (A. Gide)[135]. Formularea problemei specificului literar (A, II, 1) duce inevitabil la o astfel de concluzie. Nu este însă vorba de o simplă aproximație și oscilare a limbajului critic. Sistemul însuși al ideii de literatură — concurat pe tot parcursul său și în cele din urmă absorbit de ideea de poezie — duce în mod necesar la o astfel de asimilare și radicalizare progresivă sub specia esteticului-literar, integral exprimat în forme tot mai absolute.

Un alt termen de mare succes, devenit și el la modă după descoperirea școlii formaliste ruse a anilor 30, este *formalismul*, gândit în aceeași sferă a „literaturii pure". Deci noțiunea de „formă" are o veche tradiție, inclusiv filozofico-estetică, ea se identifică acum total cu ideea de literatură: „Este clar că pentru noi noțiunea de formă s-a confundat puțin câte puțin cu noțiunea de literatură, cu noțiunea de fapt literar" (B. Eichenbaum, 1925)[136]. Pentru o perioadă, noua definiție a literaturii este „uitată". Apoi, concepția după care literatura este prin definiție doar realizare formală, tehnică, integrare și structură (noțiunile în „formalism" sunt sinonime), reapare cu insistență în sfera „noii critici" de inspirație structuralist-formalistă: „Literatura este prin definiție formală", „ființa literaturii nu este altceva decât tehnica sa" (R. Barthes)[137]. Momentul este „istoric" doar prin faptul că din implicită definiție devine explicită, iar din marginal-avangardistă (și într-o perioadă chiar confidențială), ea revine la suprafață ca o formulă de mare succes și răspândire. Un articol de dogmă și un adevărat slogan publicistic al teoriei literare. În rest, noțiunea de „formă", inclusiv literară, este departe de a constitui o descoperire.

Se observă de altfel cu ușurință că, în aceeași perioadă, circulă cu insistență fie accepții formale „vechi", fie noțiuni estetice tradiționale, dar convergente, consolidate încă din secolul 18[137], fie anticipări efectiv „formaliste", total independente. Experiențele avangardelor, nu numai literare, duc la aceleași concluzii. Ca și cercetările lingvistico-structuraliste ale anilor 50—60. Biografia ideii de literatură oferă de altfel, pas cu pas, încă odată, astfel de continuități și interferențe. Secolul 20 este departe de a face excepție.

Toate cercetările și considerațiile în jurul problemelor de stil, versificație, vocabular poetic sunt prin definiție esențial „formaliste". Adesea ele provin din sfera „literelor frumoase" (*belles lettres*) conform cărora „literatura este pur și simplu ansamblul formelor frumoase"[138]. Marea tradiție retorică își spune încă odată cuvântul. Ideea de „formă" joacă un rol și în estetica lui B. Croce. Intuiția coincide cu expresia, conținutul coincide cu forma, liricitatea și poezia se confundă. În schimb, literatura are un „caracter diferențial, care constă din separarea conținutului de formă, în timp ce în poezie conținutul și forma alcătuiesc o unitate"[139]. De fapt, toată estetica de inspirație mai mult sau mai puțin hegeliană (îndeosebi germană) profesează o astfel de concepție: „forma estetică" (exterioară) nu se confundă cu „forma poetică" (*künstlerische Form/dichterische Form*)[140]. Există o „formă internă" (*innere*) și una „exterioară (*äussere*) sau stilul"[141]. Formalismul rus cultivă și el acest integralism: „forma" se confundă cu „imaginea operei artistice în unitatea sa"[142]. Necesitatea de a fi mai mult sau mai puțin „completi" ne obligă să amintim, în sfârșit, și o formulă din estetica marxistă a lui G. Lukács: opera ca „miez și coajă", „formă a unui conținut determinat".

Această relație fundamentală (și atât de tradițională!) *fond/formă* rămâne însă oscilantă și inevitabil indecisă pe întreaga durată a secolului 20. În perioada pur avangardistă, forma precede și produce conținutul: „Deoarece există o formă nouă, există și un conținut nou, (deci) forma determină conținutul"[143]. Același lucru îl va spune mai târziu — și în mod independent! — și Paul Valéry: „Operele frumoase sunt fiicele formei lor, care se naște înaintea lor"; sau: „ceea ce este „formă" pentru oricine este „fond" pentru mine"[144]. Astfel de formule percutante abundă. Iată și una din zona artelor plastice: „Formalismul este formă fără funcție" (P. Klee)[145].

Apariția unor noi distincții operate în lingvistică, a „formei" care se opune nu „fondului" ci „substanței" (respectiv realitatea extralingvistică: substanța conținutului și realitatea ling-

vistică: substanța expresiei) duce la concluzia că literatura poate fi definită și ca „forma expresiei" (L. Hjelmslev), ceea ce poeticienii acceptă[146]. Teoriile despre autoreferențialitatea limbajului literar duc la aceeași concluzie. În termeni populari, ceea ce interesează în literatură nu este ceea *ce* ea spune, ci doar *cum* spune. Peste ocean — în afara acestor tradiții și considerații europene — „filozofia formei literare" se confundă la unii critici cu însăși „filozofia" sau teoria literaturii. În centrul său se află noțiunea de simbol și simbolism[147].

Prin radicalizarea acestei tendințe puriste, procesul autonomizării, în secolul 20, se încheie în esență. Reducționismul și absolutismul concepției constituie nota dominantă. Această obsesie a purității are în ea „ceva" intransigent, patetic, adesea fanatic. S-ar putea chiar spune că ea constituie, în plin secol profan, scientist, reversul laic al unei adevărate „mistici" literare. Puritatea și autonomia literaturii sunt în felul acesta sacralizate. De altfel, această obsesie a „purității" atrage și alte domenii: etniciste, specifiste, tradiționaliste. Există în prelungirea romantismului o întreagă căutare și un mare efort de (re)definire a specificului spiritual, cultural, al unei națiuni. Elogiul lui *casticismo* în Spania, de pildă (Unamuno)[148], constituie un bun exemplu al acestei tendințe. Mistica specificului național, atât de evidentă în secolul actual, are și o astfel de componentă, dacă nu chiar origine.

O serie de termeni și expresii sinonime, alternative, adesea chiar tautologice, exprimă întreg acest purism integral și multilateral. Toate „reduc" arta literară la un singur aspect caracteristic: „puritatea artistică", „forma literară cea mai pură", „formă pură", „artă pură". Estetica croceană vorbește și ea de „intuiție pură", de artă ca „pură vizibilitate" (*Sichtbarkeit*) etc. Și mai apropiați de esența literaturii — toți acești termeni condensează și definesc întreg efortul purificării analizat mai sus — sunt cei legați de „limbajul pur", de „pura expresivitate a limbajului literar". Formulele cele mai tehnice și mai specifice sunt: poezia ca „semnificant pur", disocierea totală *semnificant/semnificat*, de unde o poezie integral asemantizată. Poemul nu trebuie să semnifice ci doar să existe (Archibald Mac Leish: *A poem should not mean but be*).

Toate aceste definiții — ca peste tot de altfel pe parcursul ideii de literatură — sunt în același timp condiționate, deci databile istoric și derivate, integrate unui sistem. Rezultatul este recurența și circularitatea formelor de bază. Cu această situație ne-am reîntâlnit frecvent în toate etapele ideii de literatură. Ea are drept rezultat (care este și o „cauză") reapariția

disocierilor esențiale ce afirmă și consolidează ființa și definiția *literaturii*. Din perspectiva *poeziei*, care o exprimă în forma cea mai specifică, „puritatea" echivalează cu desprinderea tot mai radicală și polemică a poeziei de literatură. Respectiv de oratorie, preocupări didactice etc. B. Croce făcea astfel de precizări și esteticianului român. M. Dragomirescu[149]. Dar distincția este la ordinea zilei și în sfera avangardei, în „poetismul" ceh, de pildă[150], ca și în alte cercuri. Ea nu face, în ultimă analiză, decât să modernizeze și să radicalizeze disocierea clasică deja evocată: *poezie/literatură* (A, I, 3). În aceeași situație se află și altă distincție clasică: *poezie/proză*. Aceasta din urmă este echivalentă, bine înțeles, tot „literaturii". Poate fi întâlnită la H. Brémond, la P. Valéry[151] etc. Încă un loc comun inevitabil de altfel bine consolidat al epocii.

La concluzii asemănătoare ajungem, în sfârșit parcurgând materialele epocii și în domeniul subiectivității literare, a plăcerii „pure", propriu-zise. Expresia consacrată — „plăcerea estetică" — este și ea curentă. Echivalentele sale: plăcere „specială", „particulară", „formală", „consumație pură" etc. nu fac decât să circumscrie și să formuleze satisfacția lecturii eliberate (în intenție cel puțin) de orice considerații extraliterare. Ea continuă, de fapt, estetica atât de tradițională a „inefabilului" (reluată de H. Brémond), a lui „nu știu ce" — curentă în secolul 18 — a lui „katharsis", a lui *ästhetische Genuss*[152] etc. Alți termeni, tot de epocă — reactualizări pretins inovatoare ale unor noțiuni la fel le clasice în esență (*jouissance, plaisir du texte etc.*) — ne scot de fapt din această sferă. Ne reîntoarcem într-o zonă instinctual-psihanalitică, deci total heteronomică.

Cu toate acestea, reflexia literară a secolului 20 este departe de a cunoaște unanimitatea pe tema „purității". Teza este contestată frecvent și cu energie. Ea trece adesea drept un mit estetic, o himeră, o utopie. Literatura nu este pură și nu poate fi pură. Constatarea unei realități de fapt coexistă în mod curent cu teoretizarea imposibilității de esență: „Literatura este o artă care invită la impuritate"[A33]. Chiar dacă argumentarea are un sens empirist anglo-saxon manifest, ea rămâne greu de contestat. Ca și răspunsul negativ la întrebarea dacă „ficțiunea pură este — teoretic vorbind — de dorit"[153]. Romanul este, în mod evident, genul literar cel mai impur dintre toate. A scrie poezie, care să fie numai poezie pură, este nu mai puțin o imposibilitate[A34]. Comunicarea și audiența „bruiază", condiționează și alterează orice „puritate" posibilă. Literatura nu se reduce nici pe departe numai la „poezia pură".

„Splendida artă impură a literaturii"[154] rămâne mereu marea, incontestabila realitate.

Constatarea cunoaște pe parcursul secolului, cum vom vedea, motivații diferite. Puritatea este tot mai greu de apărat într-o epocă de mari reducționisme și radicalisme. Argumentele pot fi grupate, însă de pe acum, în două mari categorii. Unele sunt de ordin pur tehnico-sociologic. Despre ce „puritate" mai poate fi vorba într-o perioadă de maximă proliferare și audiență a mijloacelor de *mass-media*? Considerațiile comerciale, publicitare, predomină. Foarte adesea ele sunt chiar exclusive (A, IV, 3). Obiecțiile și presiunile ideologice sunt nu mai puțin importante. Unii deplâng, precum Julien Benda, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure* (1945). Este de notat că o astfel de analiză cu accente de pamflet se produce după o mare înfrângere politico-militară, în cadrul unui proces al societății franceze considerată a fi în plină decadență. De mai mare virulență este, începând din deceniul cinci, îndeosebi, teza „angajamentului" politic, în speță comunist, dușman de moarte și de „clasă" al „poeziei pure". Idealul epocii, în sferele occidentale de stânga, ca și în toate regimurile totalitare din est, este exclusiv literatura „angajată", de simplă propagandă. Concepție oficializată, dogmatică, totalitară, impusă brutal prin cenzură și constrângere polițienească. În această perioadă și zonă geopolitică, teoriile despre autonomia și puritatea artei și literaturii intră într-o mare eclipsă (aparent) definitivă. Compilațiile românești oficial-oficioase nu fac, bine înțeles, excepție[155]. Despre „puritate" se vorbește însă în critica română — în ambianța simbolistă — încă de la începutul secolului[156].

7. LIMITELE AUTONOMIEI

Întreg acest reducționism autonomist-formalist-purist — care influențează din plin conștiința literară a secolului 20 — este în bună parte produsul direct al circulației și simplificării publicistice excesive. Textele de bază, mult mai complexe și nuanțate, sunt citite și comentate doar de puțini specialiști. Marea presă, inclusiv literară, pune în circulație aproape numai sloganuri și locuri comune, dar cu priză imediată. Este imposibil de făcut abstracție de această realitate atât de tipică secolului nostru. Ea poate fi regăsită de altfel în toate fazele contemporane ale ideii de literatură.

Cazul poeticii formaliste și al teoriei limbajului poetic este cel mai elocvent. Dar nu și singurul. „Autonomia funcției estetice" este doar „o componentă în corelație cu altele, o componentă variabilă"[157]. Niciodată formaliștii ruși n-au proclamat unicitatea și exclusivismul acestei funcții. Ea doar coexistă alături de celelalte, așa cum limbajul, comunicarea vorbită în general, are nu mai puțin de șase funcții bine distincte: „Deci funcția poetică nu este singura funcție a artei limbajului; ea este numai funcția dominantă, determinantă, în timp ce în celelalte activități verbale ea joacă doar un rol subsidiar, accesoriu"[158]. În aceasta constă ceea ce, în critica anglo-saxonă de aceeași orientare, s-a numit *formalistic fallacy:* negarea „semnificației" și „conținutului" operei literare[159], transmise în mod inevitabil prin canalele subsidiare. Este de asemenea de observat că, încă la începutul secolului (1901), „arta pentru artă" era interpretată riguros (și corect) în același sens: ea proclamă doar subordonarea, nu și excluderea totală a celorlalte valori[160].

Realitatea concretă, efectivă, a operei literare, a literaturii în genere, are deci o structură plurală, complexă, mixtă, disociabilă doar prin analiză. Dar și în această împrejurare este greu de trasat o limită precisă între „autonom" și „neautonom". În speță, între ficțiune/nefícțiune, „scriere literară" / „reportaj", „mit", „vis" / „realitate" etc. Unde sunt „limitele" literaturii?[161]. Pentru a nu mai vorbi de coexistența și interdependența valorilor în *orice* operă literară: morale, filozofice, estetice, adevăr, bine etc. etc., cum vom vedea mai jos. Nu este, firește — și de altfel nici nu poate fi vorba — de o observație nouă, de vreme ce despre *Kalokagathia* și *kaloalitheia* se vorbește încă din antichitate.

Tradus în termeni lingvistic-formaliști ai epocii, fenomenul se explică prin procesul complex al „enunțării". Ea nu presupune numai un emițător și un receptor neutru, ci și prezența a două sau mai multe entități social-istorice, care intervin și traduc „vocea" emițătorului și modelează „orizontul" receptorului[162]. În mod analog, demarcarea netă a disciplinelor care se ocupă sau intersectează literatura este și ea dificilă[163]. Bine înțeles, astfel de considerații — la limita truismelor inevitabile — s-au făcut și în estetica literară română mai mult sau mai puțin recentă[164]. Intenția rămâne totuși pozitivă: salvarea unui domeniu cât de restrâns posibil al autonomiei, într-un context ideologic radical ostil.

Aceeași realitate este tradusă și definită și în termeni semiotici sau hermeneutici. Semnul literar, *autonom* în esență, în natura sa, nu funcționează în vid, ci într-un context plural:

lingvistic și extralingvistic. Iar în această situație ce ține de esența comunicării (A, I, 5) el vizează o „realitate indistinctă": „contextul total al fenomenelor zise sociale, de exemplu filozofia, politica, religia, economia etc"[165]. În felul acesta apar toate conotațiile extra- sau transliterare posibile. Observația este cu totul frecventă. Ea explică totodată și „conflictul interpretărilor" sau al lecturilor, întâlnit atât de des în hermeneutică[166]. Identitatea unui text nu este niciodată fixă ci totdeauna variabilă. Un critic îl citește în „estet", altul în „sociolog" etc. Pe această poartă intră — cum vom vedea mai jos — o întreagă heteronomie a literaturii. Ea poate fi, după împrejurări, și „una" și „alta", rămânând în continuare „literatură".

Concluzia-reafirmată, regăsită, reconfirmată mereu, mai ales în a doua jumătate a secolului — este una singură. Simplă și de ordinul evidenței: literatura este doar „relativ autonomă". Formula are o largă circulație[167], chiar și în unele cercuri marxiste ce se vor nedogmatice[168]. Reducționismul autonomist intransigent este nu mai puțin corectat în esență. Depășirea formalismului pur, la sfârșitul secolului 20, constituie o realitate. Ne aflăm, în felul acesta, la începutul post-formalismului.

IV. HETERONOMIA LITERATURII

Trecerea în revistă a teoriilor autonomiste ale secolului 20 dovedește că autonomia totală a literaturii este, de fapt, imposibilă. Unii au caracterizat estetismul drept o adevărată „versiune a gândirii utopice"[1]. Adevărul este că parcurgem o perioadă de mare tensiune, interferență și pendulare între două tendințe diametral opuse și inevitabil coexistente: heteronomia dispută terenul, pas cu pas, autonomiei literaturii, fără a reuși s-o reducă la tăcere. Dintr-un punct de vedere, poziția heteronomiei este însă mult mai „tare". În vest, ea continuă și amplifică totalitatea puternicelor tendințe extraliterare, reducționiste, ale secolului. În timp ce, în estul Europei, regimurile totalitare fac din heteronomie și combaterea autonomiei literaturii un adevărat mesianism ideologic și un principiu de bază al politicii culturale. Contrastul este violent, confruntarea publicistică acută și permanentă. Agresivitatea teoretică a poziției heteronomice (și nu numai acest obstacol, ci și experiența directă, imediată

a recepției literare, care contrazice autonomia[2]) definește largi sectoare ale teoriei literare pe întreaga durată a secolului.

Urmarea este apariția unui energic reducționism orientat în sens contrar. El este, adesea, mult mai radical și mai organizat, oficializat și propagat prin adevărate instituții de stat. O literatură-document istoric, sociologic ori economic, instrument de propagandă ideologică sau test-clinic (cazul psihanalizei), convine foarte bine mentalității reducționiste a secolului 20. Că ea operează cu preconcepte sintetice și simplificatoare este adevărat[3]. Dar aceste preconcepte sunt produsul unor orientări teoretice și metodologice precise, fundamentale, cu motivație istorică, adesea dominantă și bine organizată.

Consecințele sunt extrem de importante și pentru definiția literaturii. Toate heteronomiile epocii apasă cu putere asupra ideii de literatură. O condiționează, o modifică, o reformulează total sau în parte. Apar nu numai tipuri noi de definiții, heteronomice, dar această heteronomie, prin contestațiile continui pe care le introduce, constituie o cauză permanentă de modificare și chiar de criză a *literaturii*. O întreagă polemică antiistorică, antiscientistă, antipozitivistă încearcă — și adesea reușește, cum vom vedea — să apere și să păstreze „aspecte", dacă nu și esența estetică a literaturii. Este ceea ce condiționarea heteronomică a literaturii contestă, subordonează sau trece adesea sub tăcere. Heteronomia și alternativa la heteronomie sunt expresia acestui proces istoric indecis. El se desfășoară de altfel și azi, cu putere, sub ochii noștri.

1. ISTORIA ȘI LITERATURA

Un mare bun câștigat, pe care secolul anterior îl transmite celui actual, este cunoașterea tot mai exactă a mecanismului și integrării literaturii în istorie. Literatura este în mod intrinsec istorică. Într-un sens, relația dintre istorie și literatură este paradigmatică pentru întregul câmp al heteronomiei literaturii. Fiecare aspect al său (social, economic, ideologic etc.) are și o dimensiune istorică. Toate reprezintă realități și procese istorice. O operă literară este, ea însăși, în felul său, un „eveniment istoric". La aceasta se adaugă și contribuția esențială a hermeneuticii, care — în domeniul istorico-literar — este unul dintre câștigurile cele mai importante ale secolului 20. Pe scurt, pentru situarea literaturii

într-o perspectivă istorică, oricare ar fi ea, intervin în mod necesar două preconcepte esențiale. Ele însele sunt produse, la rândul lor, ale tradiției istorice: un preconcept despre *literatură* și altul despre *istorie,* ambele variabile. Conținutul lor se modifică în funcție de timp și spațiu. Însăși această „biografie" este de două ori „istorică": ea reface pe de o parte „istoria" ideii de *literatură* recuperată și integrată, pe de altă parte, unui sistem și grile de lectură, condiționată de întreaga tradiție a ideii de *literatură* definită la momentul actual. Circulația și prestigiul preconceptelor tradiționale — foarte active pe întreaga durată a secolului nostru, sunt cu mult mai mari decât se crede (sau se recunoaște) în genere.

Pozitivismul secolului 19 transmite cu multă energie celui actual concepția sa de bază: literatura este, în sens larg, din punct de vedere istoric, doar un document. Conținutul său poate fi foarte variabil, dar valoarea sa rămâne mereu aceeași: literatura conotează și semnifică, în primul rând, un „conținut istoric". Nimic mai mult. Pentru istoricii de orice tip, „valoarea documentară a literaturii este singura care-i interesează", de unde și respingerea teoriilor lui Taine, între alții[1]. Istoricii ideilor văd, la fel, în literatură, doar „un corp de documente pentru studiul omului"[2]. Redusă la ultima expresie, psihanaliza — în ciuda pretențiilor sale revoluționare — nu vede în literatură decât tot un „document". El se numește acum: pulsiune, complex, psihoză, fantasmă, nebunie, etc. etc. Pentru psihanaliză, ideea de literatură în sine nu are nici un sens. În esență, ea rămâne doar o foaie de observație clinică. Că „istoria" colectivă este înlocuită cu cea personală, nu schimbă cu nimic datele de bază ale problemei[3]. Document rămâne literatura și pentru antropologie[4] etc. În general, pentru toate științele umane.

Istoricitatea literaturii poate fi, așadar, uneori ignorată, alteori minimalizată, dar niciodată contestată, pe întreaga durată a secolului 20. Se recunoaște că literatura păstrează — în orice împrejurare — un raport esențial, strâns, cu un anume moment și context istoric[5]. Multe concepte sunt „deconstruite" în această epocă. Nu însă în mod radical și mai ales în mod definitiv, radical, cel de „istorie". Încă o dovadă de supraviețuire și preluare a vechilor concepte ale secolului 19 este și circulația în continuare a unor formule, devenite clasice, gen „spiritul timpului" *(Zeitgeist)*[6], „temele timpului" *(Aufgaben Zeit)*[7], literatura ca expresie a spiritului uman etc., ect. „Conștiința epocii" face parte și ea din aceste concepte care definesc istoricitatea[8]. Reafirmarea tezei — veche încă

de pe vremea *Querelle*-ei conform căreia „literatura a fost totdeauna modernă"[9] este încă o reafirmare a istoricității permanente a literaturii. Orice operă literară este „databilă", deci, cândva, „modernă". În genere, toate studiile despe contextualitazarea, integrarea și considerarea literaturii în sens genetic, instituțional sau al recepției sale, în timp, au un punct de plecare și o perspectivă istorică precisă.

O contribuție importantă — prin dezvoltarea, sistematizarea și aprofundarea pe scară largă (și în principiu „universală") a unor observații mai vechi — este adusă de secolul 20 mai ales în domeniul morfologiei „istoricității literaturii". Cercetările au două direcții principale: 1. Determinarea momentului istoric „reflectat" în opera literară prin totalitatea concepțiilor și tradițiilor preexistente. Este chiar propoziția de bază cu care se deschide *Das Erlebnis und die Dichtung* de W. Dilthey (1905). El se numește acum în terminologie modernă, *cronotop*, termen introdus de M. Bahtin, în studiile sale despre estetica romanului[10]. În definiție sintetică, rezumativă: „Ansamblul caracteristicilor timpului și spațiului în interiorul fiecărui gen literar"[11]. 2. Prin preluarea unor sisteme mai vechi sau mai noi de clasificare se ajunge la catalogarea de: eroi, tipuri, teme, motive, genuri, forme, specii literare, toate condiționate și datate istoric. Astfel de cercetări produc un număr mare de introduceri, lexicoane și repertorii, lucrări de referință și consultare rapidă[12]. Toate manualele de „știința literaturii" au capitole speciale despre „text și istorie" (care include și literatura comparată tradițională, istoria ideilor și mentalităților), „istoricitatea literaturii" (extinsă prin istoria recepției și a „efectului literar" (*Wirkungsgeschichte*)[13]. Față de această artilerie grea puținele încercări românești existente fac figură modestă, diletantă, evident „eseistico-publicistică"[14]. Mai serioase sunt cercetările de istorie a mentalităților din perspectivă comparată așa-zicând „clasică"[15].

Caracteristică este și noțiunea de *fapt literar*, pe care formaliștii ruși o preiau, încă în primele decenii ale secolului, de la același pozitivism al secolului anterior. Simbioza pozitivisto-formalistă este semnificativă. Astfel de interferențe sunt frecvente pe întreaga durată a epocii actuale.

Pe de o parte „faptul literar" păstrează intactă noțiunea de cauzalitate și conținut istoric. El aparține atât unei serii literare, cât și extraliterare. Este deci variabil în funcție de „sistemul literar" căruia îi aparține[16]. Calitatea sa esențială este de a fi în același timp autonom și integrat unor

cadre istorice, fenomen de compensație și echilibru deterministic. Sau cum spune I. Tynianov (într-un text de referință: *Faptul literar*, în: *Lef*, 2/1925): „Faptul literar izvorește din viața literară pentru a cădea din nou în ea"[17]. Prin urmare, literatura are specificitatea sa. Ea este considerată de formaliști „ca o serie specifică de fapte"[18]. Doar că această serie specifică aparține sistemului general al epocii, corelată altor serii, neliterare, nespecifice. De unde, deci, din nou, condiționarea contextual istorică a literaturii. Am văzut că și R. Jakobson făcea, și mai târziu, aceleași precizări esențiale, de limitare și relativizare a autonomiei literaturii. „Contextul istoric" este, de altfel, una din noțiunile cele mai curente ale secolului în această ordine de idei.

Pe de altă parte, „faptul literar" definește în mod esențial întreaga morfologie și fenomenologie a literaturii. El se confundă pe parcurs cu noțiuni repede clasicizate, lansate sau consolidate în aceeași perioadă și context teoretic: „literaritate", „specific literar" etc. Ele reprezintă o „construcție" literară (mai târziu „structură", „sistem" etc.). de un anume gen și specie literară, un fenomen literar de raportat la „principiul său de construcție". Altfel spus, de studiat în imanența sa textuală, în sine și prin sine, prin scoaterea în evidență a funcției sale literare dominante. Termenul rămâne însă oscilant, pozitivist-fenomenologic până la capăt. Este simptomatic că mulți îl folosesc în continuare doar în ghilimele. Alții îl asociază oricărui fenomen legat de textul scris și de raporturile sale contextuale.

În realitate, „faptul literar" reprezintă, în plin secol 20, o terminologie și o reminiscență mult mai veche. El este de fapt ultimul avatar al celebrului *res litteraria*, formație medievală, care cunoaște o mare carieră începând din umanism și renaștere. Termenul se transmite tuturor cercurilor de cultură și formație tradițională, cu tendința aplicării sale, dilatate, la toate fenomenele de circulație și difuzare, la „viața" și „sociologia" literară în ansamblul său. În această sferă, accepția este pozitivistă, documentară[19]. Dar *la chose littéraire* definește acum, mai ales, „lumea editorială" (precum la mari editori, B. Grasset)[20], sau totalitatea problemelor literare și ale vieții literare, inclusiv producția literară (pecum la critici de formație tradițională, A. Thibaudet, de pildă)[21]. Formulă utilă, comodă, totalizantă, sintetică. Ea apare și în texte polemice, despre moravurile literare, editoriale și publicistice actuale, despre „criza literaturii"[22] etc.

Conștiința istorică a secolului 19 continuă din plin și pe alte planuri, începând cu recunoașterea și studierea în adâncime a procesului însuși al „continuității" istorice. Ea devine o adevărată categorie istorică, dominată adesea de influențe marxiste[23]. Acestea se manifestă — din plin — mai ales prin recunoașterea și formularea unor (pretinse) „legi științifice în istoria literaturii". Este un concept dominant în Europa de est și în U.R.S.S.[24]. El inspiră o întreagă categorie de studii de tip scientist-marxist, dogmatic sau „revizionist". G. Lukács le aplică, între altele, teoriei romanului istoric (1956). Este un ultim aspect — tot mai depășit — de altfel — al pozitivismului triumfător. Nici Școala de la Frankfurt nu se eliberează de această ereditate. La începutul secolului se resimt, din plin, și alte influențe de aceeași orientare, ale evoluționismului spencerian, îndeosebi. Ele domină studiile despre „evoluția literaturii" cu un alt gen de „legi" (progres, inițiativă, corespondență etc.)[25]. Această mentalitate este atât de înrădăcinată, încât s-a putut vorbi în ultimul timp de o adevărată „lege a literarității progresive" (sau „ascendente"). Formularea sa nu este însă foarte limpede: conștiința tot mai sporită a literaturii? Raport tot mai favorabil literarității față de fenomenele heteronomice? Autonomizare progresivă, teoretică și practică? Toate interpretările sunt posibile.

In genere, termenii moderni cei mai curenți pentru „evoluția" istorică a literaturii sunt elastici și nescientiști: „mutabilitatea" sau „variabilitatea" par să predomine. Printr-o combinație de fenomenologie și istoricism se ajunge la concluzia că istoria „actualizează" și „concretizează" mereu altfel operele literare. De ce, totuși, unele opere rezistă la mari variații de interpretare și altele nu — este (încă) greu de spus. Una din cauzele variabilității este schimbarea „concepției despre lume". Alta, schimbarea „orizontului" și a conținutului „actualității". Alta, care predomină — acceptată și generalizată mai ales de formaliști — constă în situarea „sferei artei" în raport cu „alte sectoare ale structurii sociale care se modifică fără încetare în mod dialectic"[26]. Influența concepției dialectice a istoriei (pe un fond marxist tradițional) se menține tenace pe întreaga durată a secolului. Școala de la Praga oferă și ea un bun exemplu: „... Fiecare schimbare evolutivă trebuie înțeleasă în întreaga sa amploare, prin punerea în lumină a dublei sale conexiuni, externe și interne"[A1]. „Conexiune" nu înseamnă însă numai cauzalitate mecanică sau dialectică, dar și depășirea periodizărilor simpliste (și foarte generalizate) ale istoriei literaturii după etapele

istoriei politice. De fapt, contribuțiile cele mai importante ale secolului 20 privesc, în primul rând, încercările de descifrare ale mecanismului „schimbării". El constituie elementul esențial al procesului istoric al literaturii.

O schemă foarte generală, mult răspândită, duce la două concluzii: într-o primă etapă, predominant formalistă, explicarea modificărilor literar-istorice este găsită în conflictul dintre norme și abaterile de la norme. Procesul constă dintr-o „deconstrucție" continuă de procedee uzate, epuizate, din contestare directă și indirectă a convențiilor și canoanelor existente. Intervine tensiunea permanentă dintre imitație și refuz al imitației. Altfel spus, în limbaj curent, generalizat (în țările din est chiar vulgarizat), dintre tradiție și inovație. „Modernitatea" echivalează cu „alteritatea", „diferențierea", iar evoluția cu „autocrearea" dialectică de forme noi", cu opoziția noilor școli împotriva vechilor școli literare, canonizate.

Fiecare epocă propune subiecte și teme noi care, la un moment dat, se perimează. Formele noi elimină formele și procedeele vechi, ce sunt folosite *altfel* în orice nouă construcție. Aceste teze formaliste care datează încă din anii 30 sunt reluate, sistematizate și „modernizate" de H.R. Jauss și școala sa[27]. Reflexia secolului pare să se concentreze în ultimul timp în jurul legitimării „canoanelor" de orice fel. Ele sunt extinse de la literatura propriu-zisă la *sex* și *gender* denunțate cu aceeași convingere (de ce scriitoarele și publicul „feminin" ar respecta, de pildă, criteriile și canoanele „masculine"? Iată o întrebare.). Problema este viu dezbătută, îndeosebi în SUA, în ultimul deceniu[28].

Privind foarte de sus, întreg acest joc dialectic pare o redistribuire mereu nouă de cărți de joc vechi. Problema „invariantelor", a „constantelor" literaturii intră astfel în atenție. Ea pare o sfidare, o contestare chiar a spiritului istoric al secolului. În realitate, este vorba doar de deplasarea întregii probleme într-un alt plan de cunoaștere, supraistoric. „Faptul literar" pierde sensul său strict factual, documentar, pozitivist, imediat databil, pentru a fi recunoscut și fenomenelor de „recurență", nu mai puțin verificate, din literatura universală. Mitul „eternei reîntoarceri" pare a fi marele arhetip al acestei pseudo-istoricități a literaturii. Numai că disputa s-a împotmolit, în ultimul timp, în inextricabile și confuze probleme de teoria cunoașterii, de „filozofie analitică" etc.[29]. O soluție „comparatistă", mai puțin speculativă, încearcă să pună dezbaterea pe baze rezonabile,

B.C.U. M. EMINESCU IAȘI

inductive, și din nou necanonice. De ce, în definitiv, o „teorie a literaturii" ar privilegia și generaliza doar exemple clasice vest-europene, exclusiv occidentale? Literatura chineză și japoneză, de pildă, respectiv literaritatea unor opere din aceste literaturi, nu există?[30] Perplexitatea istoricilor și teoreticienilor literari rămâne totuși mare. Ei sunt constrânși, în continuare, de prejudecățile și tradițiile lor istoriciste și eurocentriste, pe de o parte; de relativitatea — tot mai evidentă în timp și spațiu — a fenomenului „revoluției" literare, pe de alta. Care este valabilitatea reală a teoretizării pe marginea „schimbării" literare? Îndoielile rămân serioase[31].

A doua etapă — cu rădăcini în același fecund formalism rus, care regenerează și orientează în bună parte întreaga reflexie literară a secolului — reformulează procesul istoric al literaturii în termeni de „sistem" și „structură". Schimbările se produc prin independență funcțională, fie în cadrul unui singur „sistem", fie prin corelație și conflict între „sisteme". Sistemele se modifică prin apariția operelor noi, fiecare dintre operele literare având o anume „funcție" în cadrul „sistemului literar al unei epoci date"[A2]. Toate funcțiile sunt deci istoric-variabile. Semnificația aparține sistemului întreg. Ea se modifică odată cu acesta. Istoria literaturii constă din trecerea de la un sistem la altul, din substituirea de sisteme, din competiția sistemelor și nu prin efectul cauzalităților exterioare. Stilurile și genurile literare pot fi asimilate unor sisteme ale „duratelor lungi". Sistemele literare aparțin, la rândul lor, sistemelor culturale mult mai ample, cu funcții foarte diferite în est și vest. Se descoperă în felul acesta existența pluralismului sistemelor literar-culturale (școala lui I. Lotman). Toate pot fi subsumate, în ultimă analiză, marelui sistem unic al *literaturii:* „sistemul sistemelor". Iar acesta nu este fix, static, ci într-o enormă și permanentă dezvoltare.

O altă contribuție importantă a secolului 20 la definirea dimensiunii istorice a literaturii constă în punerea în lumină a „creației istorice" a literaturii, respectiv a formării continui a imaginii sale în timp și spațiu. Ea are o prelungire continuă, o recepție istorică variabilă de natură nu numai să-i continue existența, dar capabilă și s-o impună cititorilor, să-i condiționeze și să-i modifice sensul, „conținutul" și valoarea. Literatura integrează istoria, dar și istoria la rândul său o înglobează, o recondiționează, o redefinește, o revalorifică în mod constant. Cu alte cuvinte, dimensiunea istorică a literaturii, prin recepțiile sale succesive, constituie însăși realitatea concretă și funcțională a literaturii. Circulația, imaginea

despre operă, efectul care-l produce, valoarea ce i se atribuie etc. sunt elemente esențiale ale procesului istoric-literar și o componentă intrinsecă a literaturii. Cât timp există o relație necesară, inevitabilă, între operă și public, un proces de comunicare literară (A,II,5) urmată de o schimbare permanentă a orizontului lecturii, nu se mai poate vorbi doar de opere „în sine", absolute, izolate, autosuficiente și autosemnificante.

G. Lanson a presimțit spre sfârșitul carierei sale (1925) această schimbare de paradigmă istorico-literară[A3]. Ea este legată în mod esențial de cercetările și teoretizările lui H.R. Jauss și școala sa de la Konstanz, care a produs, începând din anii 60, un număr considerabil de lucrări[32]. Difuziunea internațională a acestei școli este remarcabilă. Vom reveni cu alte detalii în capitolul următor. Astfel de idei (comunicarea artistic-literară ca „eveniment istoric viu") au apărut însă și în Rusia anilor 30, în cercul lui M. Bahtin[33]. Tradusă în termeni structuraliști, opera literară — integrată în istorie — devine un „polisistem"[34]. Se observă — încă o dată, cum noile concepte dominante absorb și reformulează cu regularitate cele mai vechi și „clasice" observații, definiții și teorii. Școlile istorice ale secolului 19 spulberaseră deja mitul valorificării canonice, absolute, după criterii imuabile, dogmatice, supraistorice. Același relativism istoric al judecății de valoare literară este reafirmat cu putere și în plin secol 20 (de școala istorico-filologică germană., E. Auerbach, L. Spitzer etc.)[35].

Statutul istoriei literare evoluează în funcție de această conștiință istorică. Ea parcurge în esență de-a lungul secolelor o linie bine cunoscută: bibliografia scrierilor (epoci, țări), istoria culturii scrise, a faptelor istorico-literare documentare, a valorilor literare. În secolul 19, ultimele două preocupări istorico-literare se precizează cu toată claritatea: „Trebuie să distingem cu grijă între istoria literară a unei națiuni (a literaturii, *n.n.*) și istoria sa literară" (ca disciplină, *n.n.*) (D. Nisard, 1844)[36]. Inventar de scrieri pe de o parte, selecție și cronologie de valori pe de alta. Prima categorie continuă să fie foarte cultivată și în secolul actual. A doua, foarte puțin, începând doar cu B. Croce. Pentru acesta din urmă, istoria literară se reduce, de fapt, la o suită de studii monografice independente despre scriitori dispuse în ordine cronologică. Dacă domeniul specific al criticii și istoriei literare este „la caratteristica" unui scriitor, rezultă că singura formă legitimă de studiu este *il saggio* și *la monografia*, grupate sub o etichetă comună doar din rațiuni practice. Așa cum a procedat de fapt și Francesco

de Sanctis în *Storia delle letteratura italiana* (1869) și mai ales însuși B. Croce în *La letteratura della nuova Italia* (1914). Din această perspectivă sunt respinse toate genurile de istorie literară cu punct de plecare în literatura-document național, etnic, social, economic etc.[37]

Influența acestui radicalism estetic este însă redusă. Istoria literară tradițională, universitară, a secolului 20 poate fi definită mai bine prin „lansonism" ca ultimă formă a scientismului și pozitivismului dominant. Dar el resimte tot mai mult presiunea „impresionismului", „intenției sau efectului artistic", prestigiului „capodoperelor", în mare ascensiune. De unde o serie de oscilații între *savoir* și *sentir*, pe care G. Lanson, cu toată bunăvoința, nu reușește să le concilieze efectiv (*La méthode de l'histoire littéraire*, 1910). Este privilegiată, până la urmă, tot „cunoașterea" istorică[38]. Faptul că obiectivele și metodele acestei cunoașteri istorice (care nu intră acum în preocupările noastre) se multiplică și se rafinează, nu schimbă realitatea dominantă, curentă: literatura este și rămâne domeniul prioritar al investigației istorice pe toate planurile: geneză, producție, contexte, circulație, influențe etc. Situația istorică a literaturii=text, într-un moment al evoluției sale, constituie preocuparea centrală. Nu poate fi deci vorba de specificitate literară „eternă", ci doar de una istorică și culturală. Acest tip de istoricitate nu poate privi literatura decât din punct de vedere „documentar", în orice sens al cuvântului (mărturie, ilustrare, eșantion reprezentativ etc.). Și poate că poziția cea mai consecventă a istorismului secolului actual constă în a „întreba" în primul rând textele înseși (de poezie și literatură) care este concepția lor intrinsecă despre timp și istorie[39]. Istoria „apasă" în permanență asupra literaturii. Întrebarea esențială însă rămâne: cum ne integrăm istoriei? Cum recunoaștem realitatea istorico-literară incontestabilă, rămânând totuși în planul literaturii? Ce este „istorie" în „literatură" și invers?

Un prim răspuns, corespunzător distincției *literatură/poezie* (A, I, 3), în bună tradiție croceană de altfel, separă în mod radical istoria poeziei (artei literare) de istoria literaturii („proză", probleme, idei, cultură, valori heteronomice[40]). Istoria și teoria poeziei sunt două discipline paralele și independente de istoria și teoria literaturii, situate pe alte două planuri total distincte. Dar acesta este numai cadrul general. În ultimă analiză, „poezia" nu are istorie, doar „literatura" are. Un alt răspuns constă în literarizarea istoriei literare, în transformarea sa în gen literar, puțin practicat

de altfel. Un pas hotărâtor mai departe — ideal și metodologic vorbind, perspectivă din care reconstruim întreaga biografie a ideii de literatură — urmează descoperirii de către formaliștii ruși a „literarității". De unde, transformarea istoriei literaturii în istoria literarității. Respectiv a procedeelor literare etc. Mutație enormă, deocamdată mai mult teoretizată decât efectiv cultivată, în ciuda unor începuturi promițătoare: studii despre evoluția versului (B. Tomașevski), construcția în nuvelă și roman (V.Șklovski), transformarea poveștilor fantastice (V. Propp), temelor (B. Tomașevski)[41] etc. Toate acestea datează din perioada rusă a anilor 30, fără corespondențe europene sau americane reale.

Problema rămâne în permanență deschisă: este *posibilă* o istorie literară care să fie în același timp „literară" și „istorică"? „Cele mai multe istorii ale literaturii [observația lui René Wellek datează din 1942, *n.n.*] trebuie să admitem că sunt ori istorii ale gândirii ilustrate în literatură, ori impresii și prejudecăți despre opere specifice aranjate într-o ordine mai mult sau mai puțin cronologică"[42]. Pozițiile sunt ireconciliabile fiindcă orice sens am da „istoriei literaturii", ea duce de fapt la ignorarea originalității și specificității operei literare individuale. Chiar și formaliștii ruși n-au în vedere decât „seriile istorice" cu „legi structurale" proprii. Toate acestea în strânsă corelație cu „alte serii sociale"[43]. Deci cu istoria socială propriu-zisă și chiar cu istoria evenimentelor. O soluție medie, deocamdată pur teoretică, ar putea disocia în opera literară o latură istorică (obiect de istorie literară: procedee, genuri, eroi, teme, valori etc., toate databile istoric) și una supraistorică (obiect al istoriei literarității: al structurilor irepetabile, originale, „inefabile"; monografismul crocean anticipă de fapt această soluție).

Când valului formalist îi urmează cel structuralist-semiotic, după anii 60, istoria literară se află în fața aceleiași dileme și opțiuni fundamentale: istoria literaturii sau individualitatea ireductibilă, prin „amputarea" individului de orice legături istorice? Istorie sau literatură? Poziția cea mai extremă (cel puțin dintr-o primă fază) pare a fi a lui R. Barthes. Acesta aruncă dezinvolt peste bord și „tehnici", și „reguli", și „rituri" și „mentalități" colective, toate perceptibile în istorie, în favoarea „individului Racine"[44]. Este deci părăsit chiar și programul formalist, istorizant *quand même*, înlocuit cu psihanaliză și structuralism. Obiectul devine acum „istoria literaturii ca sistem semnificant (care) n-a fost niciodată făcută". Ceea ce este adevărat. Nu mai este însă

vorba de „a retrasa istoria, a ceea ce literatura semnifică, [în conținut, *n.n.*], ci istoria semnificațiilor, adică (...) istoria tehnicilor semantice grație cărora literatura impune un sens"[45]. Prin contaminare și modă intelectuală pariziană apare și „metoda structuralistă genetică în istoria literară" (L. Goldmann)[46]. În realitate, doar sociologie literară marxistă deterministă, deghizată și recondiționată de circumstanță, despre care va veni vorba în capitolul următor.

O conștiință teoretică istorico-literară românească dezvoltată lipsește din cauza tradițiilor recente ale acestei discipline. Tot ce s-a realizat în acest domeniu, începând din secolul trecut, aparține bibliografiei, istoriei culturii scrise, erudiției, în spiritul pozitivismului documentar. N. Iorga este exemplul cel mai tipic[47]. Un pas serios spre istoria ideilor literare aparține lui Vasile Florescu, preocupat de conceptul de literatură veche (geneză și evoluție, de rolul său în istoria esteticii și a teoriei literaturii)[48]. O schimbare serioasă de regim introduce abia G. Călinescu, chiar dacă rămas la stadiul crocean al problemei, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). „Istoria literară este o istorie de valori", studiate monografic, de unde identificarea istoriei și a criticii literare. Este teza de bază a *Tehnicii criticii și istoriei literare* (1939). Idealul este „opera de creație artistică". Și, într-adevăr, această *Istorie* corespunde din plin asimilării și transformării istoriei literare în gen literar, în pură literatură, de altfel excelentă. O evoluție ulterioară se constată în texte, de documentare recentă, ca *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* (1947). Încercările ulterioare de sincronizare cu noile programe și exigențe rămân, din păcate, doar la stadiul declarațiilor și mai ales al compilațiilor[49]. Este boala copilăriei (într-un fel inevitabilă) a teoriei literare românești actuale.

Rezistența față de integrarea și „explicarea" istorică a literaturii este, în același timp, considerabilă. Pot fi observate mai multe moduri de a nega istoricitatea literaturii. Unul este de a polemiza cu Taine și alți determiniști. Altul constă în respingerea radicală a principiului cauzalității istorice, ca extraartistic. Pentru formaliștii ruși (B. Eichenbaum, de ex.) „a căuta primele cauze ale formelor literare și ale evoluției literare este pură metafizică"[50]. Urmarea ar fi că poezia și literatura n-au de fapt „istorie" și mulți au și tras această concluzie. „Faptul literar" este una și „faptul de viață" — singurul care poate avea o „istorie" — altul. Și M. Bahtin respinge cauzalitatea[51]. În loc deci de „documente" — „monumente"[51]. Istoria (scrisă, literară) poate fi

„lichidată" și altfel: a o absorbi în literatură, a o transforma pur și simplu în operă literară, „textul istoric ca artefact literar", de pildă[52]. În același mod apare o „literatură frumoasă" chiar și în istoria filozofiei[53]. Pentru a nu mai vorbi de istoria literaturii, care începe să concureze deschis propriul său obiect: literatura, opera literară (cazul G. Călinescu, în literatura română).

În genere, poziția paradoxală sau de compromis pare să predomine: literatura este în același timp distinctă și indisociabilă de istorie. „Prezentă" și „absentă" din istorie[54]. Ea este istorie și supraistorie, rezistență la istorie și semn al istoriei, necesitate și libertate istorică. Toate aceste formule de tip *coincidentia opossitorum* au circulație publicistică. Ele pot fi întâlnite chiar și acolo unde te aștepți mai puțin, la structuraliști, semioticieni[55] etc. Tot paradoxală, prin răsturnarea raportului tradițional, este și teza conform căreia miturile, scenariile, ficțiunile literare determină adesea un întreg comportament istoric[56]. Literatura este nu numai „produsă" de istorie, ci și „produce" istorie.

Această condiționare istorică foarte relativă, limitată și specifică, se răsfrânge în perioada actuală și asupra relației teoretice *literatură/istorie*. Sistemul preconceptual, supraistoric, al ideii de literatură reduce inevitabil la scară toate formulările epocii, oricât de importante (momentan) ar fi ele. Teze de mare circulație și notorietate actuală, pe durata secolului 20, primesc o încadrare categorială generală permanentă, uneori chiar invariantă. Caracterul lor evenimențial-istoric dispare sau pierde mult din importanță. Valoarea istorică a unei idei literare în epoca noastră se micșorează sau este chiar anulată prin raportare la întreaga istorie a ideii de *literatură*. Ceea ce s-a numit „vanitatea istoricismului" — prin ipostazierea istoricității momentului actual unic — poate primi și o astfel de interpretare, după unii „post-modernă"[57], după alții „post-istorică"[58]. Această perspectivă înlătură, cel puțin în principiu, bariera dintre „nou" și „vechi" în literatură. Epoca n-a găsit încă o soluție general acceptabilă acestei dispute (eterne).

2. SOCIETATEA ȘI LITERATURA

Nu mai puțin reducționiste — dar cu programe și metodologii scientiste mult mai dezvoltate — se dovedește, pe întreaga durată a secolului 20, numărul enorm de teze, con-

siderații, studii etc. pe tema raportului literatură-societate. Schimbarea de regim heteronomic a literaturii se accentuează. Supraabundența și radicalizarea nu trebuie, totuși, să ne deruteze. Pozițiile esențiale, cum vom vedea, mai jos, nu fac decât să continue și să amplifice o serie de idei și formule ale secolului anterior. În același timp, precizările reale și definițiile cu adevărat noi ale ideii de literatură din perspectivă „socială" sunt, de fapt, puține. Iar modul cum este definit, în esență, raportul *literatură/societate* confirmă, din nou stereotipia soluțiilor de bază. În orice caz — în contrast cu marea abundență a referințelor epocii — procedeul nostru de a reface istoricul problemei din perspectiva întregului sistem al acestei „biografii" duce la rezultate sensibil deosebite de mai toate soluțiile oferite de atât de numeroșii „sociologi ai literaturii" din secolul 20.

Studiul — predominant documentar, cantitativ, statistic și empiric al problemei tipic epocii noastre — nu poate și nu trebuie să ne facă să uităm esențialul. Preconceptele de bază, la acest capitol, *ideea de literatură* și *aspectul social al literaturii* au avut și au două consecințe esențiale 1. Toate definițiile anterioare ale *literaturii* au dus la o interpretare radical-socială la nivelul fiecărei epoci; 2. Apar în același timp tipuri noi de definiții sociale ale *literaturii* în funcție de noile accepții date societății, condiționărilor, instituțiilor sociale etc., de încadrat în aceeași schemă preconceptuală. Mulțimea de școli sociologice nu trebuie să ne deruteze. Multe din sintezele de teoria literaturii nu ne sunt nici ele de mare folos. Cele mai bune reiau, de fapt, schema Wellek-Warren[A1]: un istoric, o definire a problemei și o soluție de sinteză, inclusiv prin citarea, inevitabilă, a numeroase locuri comune. Sunt de luat în considerație, în primul rând, marile tendințe ale secolului: a) apogeul, declinul și moartea sociologiei literare marxiste; b) accentuarea scientismului sociologic literar în general; c) sociologizarea intensivă a noilor concepte ale teoriei literaturii, inclusiv cele de origine lingvistică.

1. În mod inevitabil, noțiunile devenite clasice predomină, mai ales în primele decenii ale secolului. Deocamdată, foarte puține contribuții noi sunt, într-adevăr, de semnalat.

Continuitatea formulelor consacrate este deplină, mai întâi, prin cunoscutele referințe la De Bonald, Barante, Dna de Staël etc. Este ceea ce vor face, de altfel, și toate studiile de sinteză ulterioare. Este vorba, bine înțeles, în primul rând, de celebra definiție a literaturii ca „expresie a societății". De

această problemă se ocupă, încă de la începutul secolului (1904), B. Croce. Va reveni și în alte împrejurări[1]. Când este vorba să se ajungă la o rezolvare de sinteză, critica universitară folosește și analizează aceeași expresie[2]. Ea este curentă în toate manualele, studiile de sociologie literară, istoria ideilor etc., pe întreaga durată a epocii noastre[3].

Pozitivismul veacului anterior transmite celui prezent și o altă formulă de același tip: literatura ca „document", expresie a unui „mediu". Și ea este foarte răspândită, inclusiv în critica dintre cele două războaie[4], dar și în numeroase sinteze moderne[5]. Din aceeași formație: „mărturie socială", „izvor material", „izvor" etc. Astfel de „documente" sunt — ni se arată nu odată — deosebit de utile atât istoriei literare, mentalității, ideilor, cât și istoriei pur și simplu.

De mare succes — lansată de sociologia marxistă — reluată ulterior până la saturație de G. Lukács, dar și de tot felul de epigoni — este mai ales o altă definiție: literatura „oglindă a vieții sociale"[6]. Ea pare mai „modernă", mai „științifică", deși Stendhal o folosise încă din secolul trecut, aplicată la roman. În volumul I al ediției prescurtate *Ästhetik* (1972), termenul *Wiederspiegelung* este folosit — bob numărat —, nu mai puțin de ... 1032 de ori[A2]. Literatura — arta în general — „reflectează", „proiectează", „reprezintă", „oglindește" etc. „societatea". Apar și unele precizări, asupra cărora vom reveni: societatea este „reflectată" prin faptul că „esența socială" este surprinsă prin „tipurile" caracteristice, în „imaginea sa generală" etc. Dar însăși bogăția de sinonime pentru definirea raportului literatură/societate dovedește întreaga sa ambiguitate, imprecizie, aproximație, imposibil de tradus în termeni riguroși. Formula inspiră, de altfel, destule obiecții și critici asupra cărora vom reveni la locul potrivit.

De origine mult mai veche — în prelungirea întregului filon cultural și umanist al ideii de literatură — este înțelegerea sa ca produs, operă, reflex al unui stadiu de „civilizație". Este, de fapt, una din expresiile cele mai evidente ale racordării ideii de literatură a secolului la întregul său sistem structural-istoric. Formula italiană *civiltà* (folosită de B. Croce[7], dar și mulți alți critici italieni) traduce și mai bine această ereditate dublată de o foarte precisă aspirație socio-culturală. În zona franco-germană, termenul corespunzător echivalent este *civilisation, Zivilisation*. Îl folosește G. Lanson („monument de civilizație")[A3], dar și alți critici francezi, R. Caillois, de pildă, în Germania — anterior — Thomas Mann (*Der Zivilisationsliterat*)[8]. Northrop Frye[9], în sfera

anglo-saxonă dar și alții, face parte din aceeași categorie etc. De notat că ultima referință este, practic, una contemporană. Ceea ce dovedește, între altele, și vitalitatea formulei. Ce-i drept, ea circulă în alte zone decât în cele formalisto-semiotice la modă, acestea în curs de resorbție și — pentru unii — chiar de perimare. Zone etanșe în orice caz și pentru mulți nesincronice, necontemporane.

Recuperate în sens ideologic și politic, mai toate ideile și cercetările „sociale" ale secolului transmit astfel de conotații și definiției corespunzătoare: *literatura socială* (cu echivalenți: *social literature, littérature sociale, Literatursoziologie*, etc.). Sub acest aspect, istoria ideii de literatură se îmbogățește efectiv în secolul actual. Dar, cum vom vedea, în sens predominant sau exclusiv ideologic (A, IV, 4). Intrăm într-o zonă militantă, activistă, intens politizată. Ea ne îndepărtează tot mai mult de specificul și autonomia literaturii, teze bine consolidate pe pozițiile lor teoretice (A, II, III).

2. Problema „cauzalității" literaturii — expresie ambiguă încă de la apariție, la începutul studiului său (relativ sistematic) în secolul 20 — nu este nouă. Dar acum se produce o deplasare sensibilă: de la analiza „cauzalității" predominant individuale (talent, geniu, damnare, predestinare, vocație, nebunie, etc. etc.), la studiul cadrelor generale, obiective, ale producției literare în ansamblul său. În același timp, intervine și o puternică scientizare a întregii probleme ca și a metodei de rezolvare. Soluțiile propuse au mai toate o tendință evidentă de dogmatizare și absolutizare, în spirit rigid, formulat categoric. Totul dublat de politizarea, ideologizarea (A, IV, 4) și chiar de birocratizarea propagandistică a ideii de literatură, definită și studiată în perspectivă socială.

Un rol foarte important — poate cel mai însemnat din toate — îl joacă în acest proces aplicațiile sociologico-literare ale marxismului. El cunoaște în secolul 20 unele nuanțe polarizate în două direcții: de la vulgarizarea cea mai simplistă, la reformismul cel mai dezinvolt. Principiile de bază, repetate până la saturație, sunt cunoscute; relația dialectică dintre bază și suprastructură, literatura ca formă a suprastructurii, recunoașterea autonomiei relative, restrânse, în cadrul suprastructurii. Literatura este un epifenomen condiționat istoric, social, economic, produsul unei cauzalități externe, pentru mulți mecanică. „Un mod specific de producție socială", pentru cei eliberați de sociologismul marxist vulgar[10].

Trebuie reținut că toate premizele vulgarizării și dogmatizării marxismului literar se găsesc mai puțin la Lenin (care

s-a ocupat cu totul ocazional și în spirit strict de partid de literatură), cât la esteticienii marxiști ruși, consacrați, formați în emigrație, ca G. Plehanov și A. V. Lunacearski. Un text de referință al celui dintâi, *Arta și viața socială* (1912), este integral centrat pe „condițiile sociale"[11]. Despre specificul literar nu se vorbește. Această tendință se va ocupa de (pretinse) „legi", de „legile dezvoltării literare" etc. Tot ce a dat mai bun și mai personal marxismul, în această fază, este doar cartea lui L. Trotsky, *Literatura și revoluția* (1923)[12], scoasă de altfel din circulație de Stalin și de staliniști.

Orientarea rigidă, mecanicistă, pur activistă a literaturii se accentuează în perioada războiului rece, după deceniul patru. „Teoreticienii" literari oficiali se numesc acum A. Jdanov și Mao Tze-Dun, creatori chiar de categorii literare de tristă amintire: „jdanovismul" și „maoismul"[A4]. „Rapoartele" cele dintâi au făcut ravagii mai ales în fostele țări socialiste. În România, ele au fost validate în foiletoane penibile, „uitate", în spirit caritabil, până și de critici importanți, fundamental nemarxiști, sincronizați doar prin oportunismul epocii, ca G. Călinescu (*Națiunea*, 1947). Pentru vechea clasă intelectuală „burgheză", momentul era un *sauve qui peut* general.

Există în această perioadă și o altă față a medaliei: marxismul reinterpretat, „reformat", grefat cu noile orientări la modă, asimilat și reformulat le nivelul culturii occidentale. Aceasta, în ansamblul său, n-a asimilat dogmatismul sovietic, în ciuda marxizării intelectualității occidentale, îndeosebi franceze, îndeosebi pariziene. Un document al acestei distanțări lucide este, între altele, seria de articole ale criticului englez George Steiner, grupate sub titlul *Marxism and Literature* (1958—1965). Acesta pare a surprinde „două școli marxiste", una derivată din Engels, alta din Lenin.[13]

De fapt, bifurcarea reală vine din dubla ereditate esențială a marxismului literar: fundamentarea teoretică, generatoare de teze inevitabil „reformiste" și necesitățile practice imediate, propagandistice, militante, ale partidelor comuniste și ale Internaționalelor. O reflexie originală marxistă nu va putea fi deci găsită nici măcar în „tezele" lui G. Lukács sau A. Gramsci, care gândesc în primul rând în termeni „de partid", oricâte libertăți de interpretare și-ar permite, cât în eforturile de sinteză originală, „independentă", „nepartinică" ale școlii din Frankfurt (W. Benjamin, T. W. Adorno — „conținut social latent"[A5], M. Horkheimer, I. Habermas, H. Marcuse, ultimul critic sistematic al marxismului

sovietic) și ale structuralismului genetic al lui L. Goldmann, discipol al lui G. Lukács.

Ipoteza fundamentală? „Caracterul colectiv al creației literare vine din faptul că structurile universale ale operei sunt omologabile (*homologues*) structurilor mentale ale anumitor grupuri sociale sau în relație inteligibilă cu ele"[14]. Este un exemplu tipic de grefă teoretică la modă pe corpul marxismului în declin. Epoca produce și alți hibrizi, printre care, dintre cei mai cunoscuți, asimilarea „practicii" scrisului cu *praxis*-ul social și cu „munca scriiturii" *(travail de l'écriture)*. Vom reveni și asupra acestui aspect „productiv". El este asimilat pe nu puține laturi, în mod simplist, producției economice de bunuri (A, IV, 3).

Marxismul teoretic, inclusiv literar, pare epuizat începând mai ales din deceniul al șaselea. Contribuțiile cu adevărat originale lipsesc. Sunt reluate mereu, aproape litanic, toate tezele de bază (bază, suprastructură, produs și condiție materială, raport dialectic și condiționare istorică etc.), expuse în foarte numeroase lucrări, cele mai multe de vulgarizare. Unele totuși oneste și cu efort notabil de eliberare din tirania clișeelor[15]. Referințele de sinteză — descriptive sau critice — nu lipsesc nici ele[A6].

Singura contribuție efectivă, de reținut, este analiza noilor mijloace de producție, a noilor tehnologii ale limbajului, producției și comunicațiilor de masă. Un pionier în acest domeniu este W. Benjamin cu al său vestit studiu *Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit* („Opera de artă în epoca reproducerii tehnice", 1936). Problema literaturii de masă, de consum, în general „populară" — de veche tradiție — este pusă pe baze noi. Ne vom reîntâlni și cu astfel de preocupări. În rest, în vest dar mai ales în estul Europei, doar mici, timide, tolerate încercări de reformulare și „revizuire". În această zonă, în mod paradoxal („dialectica" sau „ironia istoriei"?), marxismul stimulează efectiv, char dacă la limită — prin dogmatizările, intoleranțele și enormitățile sale polițienești-staliniste — un oarecare grad de libertate în gândirea literară. Dar demarxizarea spiritelor occidentale, inclusiv în acest domeniu, începe să se producă abia prin A. Soljenitzîn, urmat și de alți disidenți ruși. Fenomenul, de proporții istorice, aparține anilor 70, cu mari ecouri în întreg estul Europei încă sovietizat.

Cheia de boltă a „explicației științifice" a literaturii, sub toate aspectele, din perspectivă marxistă, este „caracterul de clasă" și de „luptă de clasă" al literaturii. În acest do-

meniu, obiectivele „științifice" ale marxismului sunt maxime. Nu mai reamintim că Marx a preluat aceste concepte de la unii istorici francezi, că originalitatea absolută a concepției poate fi (și a și fost!) pusă la îndoială. Reținem doar două aspecte: 1. pentru întreaga zonă și URSS, conceptul luptei de clasă are numeroase conotații negative de natură să compromită grav însăși ideea de literatură, transformată în simplu instrument de opresiune și propagandă; 2. teoria conform căreia toate conceptele literare dominante sau marginale sunt, în esență, concepte de clasă este profund falsă; „biografia" noastră dovedește din plin că ideea de literatură funcționează, în esență, conform logicii sale interne, structurale, suprais-torice, de supraclasă (conceptul de „clasă", el însuși, este lipsit de altfel de o mare rigoare).

O serie de materiale ale lui Marx și Engels, relevante pentru istoria ideii de literatură au fost recuperate, se știe, abia după 1930. Până atunci, autoritățile marxiste în acest domeniu erau „clasicii" ruși: Plehanov, Lunacearski, intermitent Lenin, apoi Trotsky și, în cele din urmă — masiv, exorbitant — Stalin. Primul era preocupat de „analiza exactă a raporturilor și luptelor de clasă", cu corolarul: când clasa decade, literatura sa decade și ea[16]. Al doilea era convins că „literatura beletristică... este un act de autorecunoaștere al unei clase"[17]. Teza devine dominantă în URSS după revoluția din octombrie, articol de dogmă oficială, preluat timp de peste șase decenii de întregul marxism mondial. Oricum, din perspectiva „biografiei" noastre, este un bun exemplu de stabilitate, consecvență și constanță a unei definiții (posibile, fie și eronate) a literaturii. Chiar dacă dogmatizată, strict *ne varietur*, osificată, care a făcut ravagii.

Un element notabil, cu totul involuntar, ea introduce totuși. Teoria leninistă a celor „două culturi naționale", a luptei de clasă și a dictaturii proletariatului, duce — în mod logic — la proclamarea necesității și dominației „literaturii proletare" și „muncitorești". Este faimosul *Proletcult*, celebru prin polemicile purtate în jurul său. El este respins de Lenin din rațiuni de partid (mișcare spontană, incontrolabilă, deci extrem de periculoasă), dar și de Trotsky din motive diametral opuse, estetice: „Lipsă de talent", „fabricanți de piese de propagandă", pe gustul birocrației staliniste etc.[18] Acest punct de vedere va învinge.

Argumentul de bază ne întoarce (în mod surprinzător!) la cea mai... iluministă definiție a „literaturii universale". Dictatura proletariatului este concepută doar ca „o scurtă

perioadă de tranziție" spre „societatea fără clase". Aceasta va produce — fără îndoială — o „literatură fără clase", unde „caracterul de clasă" al literaturii va dispare cu desăvârșire[19]. Ea va fi deci o expresie a omului esențial, universal, eliberat de orice condiționare istorică, socială etc. Nu discutăm acum caracterul utopic al acestei teze. Reținem doar modul cum marxismul reactualizează și chiar fundamentează într-un fel — și încă în modul cel mai radical posibil — o definiție uimitor de generală, abstractă, pur teoretică, ontologică (unii ar spune chiar... idealistă), a literaturii. Vom reveni, bine înțeles, și asupra altor definiții ale literaturii universale, proprii secolului 20. Reținem, până atunci, și o altă definiție la fel de utopică și de semnificativă: literatura societății fără clase va fi — fără îndoială — o „literatură socialistă", deoarece literatura fără clase va fi și ea în mod inevitabil una „socialistă"[20]. Că experiența istorică a sfârșitului de veac a infirmat, categoric, în mod spectaculos și radical, această ipoteză este o altă poveste. Ea este greu asimilată încă, în vest, de vechile aparate de partid, în est de noua clasă nomenclaturistă — singura creație socială reală comunistă — care mai deține încă largi sectoare ale puterii efective, politice și economice în țările vechiului „lagăr socialist".

În felul acesta sunt puse în circulație cu mare putere de expansiune și penetrație — adevărate sloganuri propagandistice, îndeosebi în Europa occidentală (de ex. programul grupului *Rapp*, antifascist, din Germania, 1928—1932) — conceptele: „literatură proletară" (*littérature prolétaire* sau *prolétarienne* în Franța, încă din 1909, în legătură cu G. Sand[21], *proletarian literature*, în Anglia) și „literatura socialistă". Alte formule înrudite datează, tot în Franța, din aceiași ani 30: *Littérature ouvrière, culture prolétarienne*[A7], *littérature de classe*[A8]. Primul manifest american pe această temă, *Toward Proletarian Art*, este publicat în 1921[A9].

Stereotipia acestor concepte are și a altă semnificație pentru mecanismul interior al ideiii de literatură în primul rând. Numărul mare de referințe și claritatea lor — fenomen tipic definițiilor literaturii în secolul 20 — pune în lumină și recurența necesară, inevitabilă, a unor formule. Victoria socialismului în URSS, proclamată de Stalin, ce se vrea urmată de o singură literatură generală, socialistă (pentru definirea căreia a fost creat și termenul de tristă amintire de „realism socialist", 1932), duce la generalizarea — la destule spirite occidentale — a ideii literaturii „adevărate", „esențiale", posibile (și de dorit!) numai într-o societate fără clase

O astfel de teză reapare chiar și în *Qu'est-ce que la littérature?* de J.-P. Sartre (1948), carte surprinzător de puțin informată despre istoria ideii de literatură: „Astfel, în societatea fără clase literatura va încheia dobândirea conștiinței de sine". În astfel de condiții, ideea de literatură se va manifesta în plenitudinea și puritatea sa.[22]. Cum izvoarele sale documentare sunt precare, se poate presupune că filozoful francez a redescoperit singur această soluție tipică, plecând — inductiv — de la aceleași premise inevitabile, structurale.

Dar „literatura burgheză", bestia neagră a „literaturii proletare", noțiune la fel de reducționistă și nespecifică literar? Noțiunea apare la Plehanov, la Trotsky[23], pentru a deveni cu totul curentă în noua publicistică literară sovietică, de unde se transmite întregii stângi intelectuale activiste. Definirea și caracterizarea sa este, evident, polemică. După M. Gorki — pentru a da un singur exemplu — eroul tipic burghez este hoț, escroc, bandit etc. Izvorul de referință este, se înțelege, exclusiv romanul polițist occidental[24].

Se răspândește concepția conform căreia marea literatură este incompatibilă cu dominarea de clasă burgheză, teză esențială la G. Lukács, deși teoriile sale despre „criza" „realismului burghez" nu se verifică. De n-ar fi decât datorită faptului că noțiunea de „criză" are sens numai într-o perspectivă finalistă, pe de o parte, iar de pe alta nu se poate face nici o legătură organică între dominația de clasă a burgheziei — chiar dacă ea ar exista efectiv — și canonizarea literaturii realiste. Acest tip de explicație este mult prea mecanic-determinist. El este însă extrem de răspândit.

Nu-i mai puțin adevărat că teza după care literatura dominantă este literatura clasei dominante formează un adevărat articol de dogmă pentru toate spiritele critico-literare „progresiste" înainte și după al doilea război mondial. Ea este extrem de răspândită în întreg marxismul occidental, în școala de la Frankfurt, cât și peste ocean, în America de Sud, să spunem[25]. Consecința este că și alte noțiuni literare convergente: „arta pentru artă", „valoare", „gust" etc. devin — vrând-nevrând — „burgheze". Ar exista deci un gust de clasă burghez echivalent cu refuzul „gusturilor claselor oprimate"[26]. Această conexiune artificială de noțiuni puternic subiectivizate (gen „gust" sau „valoare") cu altele ce se vor strict științifice, reci, obiective, este artificială și tipică marxismului literar.

Dar eroarea sa fundamentală rămâne asimilarea rigidă a literaturii — „așa cum este ea recunoscută" azi — unui „fe-

nomen relativ limitat la istoria formației sociale burgheze" legată de „sistemul capitalist"[27]. Biografia ideii de literatură dovedește însă în mod constant, inclusiv în secolul nostru, că: „recunoașterea" literaturii are loc, de fapt, în toate epocile, inclusiv neburgheze; că ea este totdeauna plurală, iar coexistența definițiilor indubitabilă; se constată doar momente de dominare, de flux și reflux istoric, după împrejurări. Procesul are însă loc, trebuie repetat, exclusiv în cadrul propriului său sistem structural. Cât privește corelația cu cauzalitatea istorică, mereu evidentă, ea n-are niciodată caracterul reducționist și mecanicist ce i se atribuie în mod dogmatic. Este vorba, nu mai puțin, de cel mai puternic mit din istoria modernă a ideii de literatură.

3. Aceste idei marxiste nu definesc însă nici pe departe concepția dominantă a secolului despre condiția socială a literaturii. Sunt continuate pe întreaga sa durată — în sferele academice, tradiționale, publicistice, dar și în numeroase alte analize ce se doresc la fel de „științifice" — mai toate definițiile secolului anterior. Unele sunt doar altfel formulate. Categoria de „clasă" pare multora prea rigidă și restrictivă. Din care cauză sunt preferate în continuare definițiile clasice, devenite între timp adevărate locuri comune. Ceea ce nu înseamnă că ele ar fi, în întregime sau în parte, total greșite și perimate.

Se acceptă ideea, de pildă — în modul cel mai frecvent și general posibil — că literatura nu poate fi gândită, definită, studiată etc., în afara unei societăți determinate; că ea este efectiv un „produs" social, care-și trage seva dintr-un „humus" social; că este un efect și al unei „practici" sociale. Observație empirică exactă, în esență, care nu reia, de fapt, decât vechea temă a „relației" literaturii cu societatea. Originalitatea și creativitatea, în acest domeniu, nu se constată. Reapar, de pildă, chiar și vechi formule romantico-schlegeliene, de tipul „literatura ca organ vital al societății"[28]. Este însă mai personală o altă formulă de același gen: „Literatura, adică imaginea socială a artei de a scrie"?[29] N-am spune. Cât privește ideea de „condiționare" și „context social", ea este reluată până la saturație pe toate meridianele. Referințele sunt inutile. Nu fără a menționa, totuși, că ideea de context, gândită până la capăt și în mod consecvent, se transformă în ideea de „context total"[30]. Deci complex, polivalent, inclusiv cultural. În acord, prin urmare, cu marea tradiție a ideii de literatură, al cărui sens este, cum am văzut, încă de la apariția ideii de literatură în antichitate, și originar și dominant.

El reapare, în mod inevitabil și semnificativ, din plin, cum vom vedea, și în secolul nostru.

Marile transformări ale societății contemporane — industrializate, tehnologizate, automatizate etc. — evidente mai ales în vest, se reflectă și în studiile sociologico-literare. Ele se văd confruntate cu fenomene noi: cultură de masă, intens mediatizată, producția industrială a literaturii, distribuția și consumul pe scară națională, continentală și mondială etc. De unde cercetări socio-literare cu obiective neîntâlnite până acum, de un tip special, cu metode noi, predominant cantitative, statistice[31]. Nu mai puțin noi sunt și cercetările consacrate sociologiei noilor genuri literare: literatura de anticipație, benzile desenate sau reportajul, probabil marea descoperire literară, în acest domeniu, a secolului 20. Despre „reportaj ca metodă creatoare a literaturii" vorbește între alții și G. Lukács[A1)].

Un mare grad de generalitate și deci de aproximație — ceea ce nu vrea să spună și de inexactitate esențială —, definește o altă categorie de formule. Ele nu sunt mai puțin curente în secolul nostru. Literatura exprimă o „experiență de viață", „viața" pur și simplu, „conștiința socială" zilnică a existenței. Modul de viață determină conștiința umană, care la rândul său se regăsește, într-un fel sau altul, în literatură. Nu există texte literare riguros personale, izolate, fără legături contextuale variate. Literatura este legată de existența umană în integralitatea sa, o „dezvăluire a omului și a lumii". Există un acord cvasigeneral asupra acestei teme. La ea subscriu chiar și teoreticienii literari de orientare formalistă[32].

Un anume reducționism ontologic însoțește toate aceste definiții sociale. Nu diferită este de altfel condiția oricărei definiții de maximă generalitate, de orice gen. În cazul nostru, reținem marea frecvență a unei alte categorii de formule legate de cauzalitatea socială a literaturii. Cea mai reprezentativă (și mai exactă), tipică mai ales școlii din Frankfurt, este literatura (lirică în speță) ca produs „esențial social"[33]. De unde și marea răspândire a recunoașterii „esenței sociale" a literaturii. De același tip este și sublinierea caracterului social „implicit" sau „imanent"[34] al literaturii. Întreaga problematică se încadrează în disjuncția dintre caracterul „explicit" și „implicit" al literaturii. Ea domină cu autoritate întreaga problemă a cauzalității și conținutului literaturii în secolul 20.

Alte modalități de a defini relația cu „societatea" sau cauzalitatea socială a literaturii sunt de aceeași extremă gene-

ralitate categorială. Se urmărește, cu consecvență, în toate împrejurările, corectarea determinismului mecanicist pe care secolul actual îl scoate definitiv din circulație. Indiferent de soluțiile propuse, eliminarea mecanicismului sociologic constituie una din contribuțiile cele mai importante în acest domeniu.

În perioada formalismului rus, a deceniului trei, se vorbea numai de „corelație" cu viața socială, uneori de un „mod social de a fi al literaturii" (B. Eichenbaum). Formula este reluată și de poeticienii de mai târziu formați în această ambianță[35]. În alte împrejurări sunt folosite expresii ca: „interconexiune", „forme omologice" cu societatea, sau „omologie riguroasă" (precum în structuralismul genetic). Sub influență marxistă directă se pune în lumină directă „interdependența", „relația" sau „mediația" reciprocă și mai ales „tensiunea" sau „antinomia" dialectică dintre literatură și societate. Teza poate fi întâlnită la Școala din Praga, a anilor 40, dar și mai târziu la G. Lukács[36], la mulți alții. Suntem, încă o dată, în zona locului comun teoretic.

O carieră asemănătoare face și termenul de „reflectare" (cu care ne-am întâlnit), interpretat — și el — în mod dialectic. Plehanov, Lunacearski, apoi Lenin îl impun marxiștilor de pretutindeni, în intenția de a elimina definitiv străvechiul *mimesis*. „Reflectarea" implică și distorsiunea, fragmentarea, reflectarea chiar aberantă. În nici un caz, o reproducere, „mecanică", „fotografică", ci una dinamică și critică[37]. Reluată până la saturație de G. Lukács, reflectarea oferă totuși un bun exemplu de dogmatizare rigidă a unei teze, care — la modul metaforic — poate fi susținută. Doar că prin interpretare se ajunge din nou la cea mai idealistă ontologizare: după esteticismul marxist amintit, există frumosul poetic fiindcă există frumosul, în prealabil, în societate... Numai să semantica ideii de „frumos" (și preconceptele numeroase care o predetermină) desfide orice „reflectare" esențială de acest tip. Căci ce este recunoscut „frumos" într-o societate nu este „frumos" în alta etc. Trebuie reținută totuși marea circulație a „reflexiei" — „refracției" (termeni alternativi) în cele mai variate zone ale teoriei literare ale secolului nostru, europene sau americane[38]. Stereotipia formelor mai ales în această ultimă etapă a biografiei ideii de literatură, este inevitabilă și deosebit de mare. Epoca aparatelor ideologice de propagandă și generalizarea comunicațiilor de masă își spun cuvântul cu extremă eficacitate.

4. Un progres considerabil se constată în schimb în secolul actual într-o altă direcție: morfologia și sociologia a ceea ce sunt considerate a fi formele „conținutului" social al literaturii. Reapar cu acest prilej unele definiții și noțiuni tradiționale, alături de altele moderne. Peisajul însă se schimbă: el devine predominant descriptiv și analitic. Abordarea se vrea empirică, scientistă, cantitativă.

Cunoaștem îndeaproape lunga, străvechea tradiție a lui *res litteraria*: totalitatea faptelor și activităților literare scrise. Noțiunea reapare cu putere, involuntar sau nu, și în plin secol 20. Ultimul său avatar important este de ordin sociologic: *faptul literar* considerat ca fenomen social global. Frecvența sa în unele sfere este atât de mare încât „faptul literar" tinde să înlocuiască integral ideea și termenul de „literatură". Este, într-un sens, una din contribuțiile efective ale epocii actuale la definirea și îmbogățirea ideii de literatură (cf. și p. 96).

Când viața devine literatură, ea constituie un „fapt literar", fenomen în același timp obiectiv și specific, manifestat sub forma operei literare. Termenul include însă și mediile și relațiile literare, saloanele, schimburile epistolare, totalitatea gesturilor de civilitate literară etc. Noțiunea (re)apare la formaliștii ruși, în anii 30, la B. Tomachevski, I. Tynianov[39] etc. El va fi folosit frecvent și cu putere mai ales în Franța de R. Escarpit și școala de la Bordeaux, aplicat totalității fenomenelor de producție, difuzare și consum literar sub forma lecturii. În această accepție, „faptul literar" se substituie, prin extensiune, ideii de „carte" și „operă literară"[40], noțiuni asociate curent „literaturii", cu care în mod tradițional se identifică. „Fapt literar" = „fapt social", fenomen total, unitar, cantitativ, impus variațiilor istorice. Descrierea se va adânci pe parcurs. Persistă totuși la spiritele de formație „clasică" și accepția tradițională: „fapt literar" (*fait de littérature*) sinonim al „activității literare" de orice gen[41].

Foarte înrudită, pusă în circulație tot în Franța, este și noțiunea de „câmp literar", asociată îndeosebi de numele sociologului P. Bourdieu. De fapt, o metaforă pentru o dublă dimensiune socio-literară a instituțiilor ce se „obiectivează" în spațiul social (piața cărții, de pildă) și a instituțiilor care se „încorporează" în imaginarul social (coduri literare, norme ale gustului etc.). Tot ce „iese" din specificul literar și „intră" în spațiul social și în câmpul său de relații se numește „câmp literar"[42]. Spre deosebire de claritatea și precizia uscată a lui R. Escarpit, astfel de cercetări sunt conduse într-un stil uneori prea pronunțat eseistic, speculativ și difuz. În ciuda obiectivelor scien-

tiste urmărite, acest gen de sociologie „virează" adesea în „literatură" și în speculație nu totdeauna suficient documentată.

Câmpul noțional tradițional exprimă o realitate mult mai obiectivă și mai bine verificată. Alături de „faptul literar", *viața literară* își păstrează vitalitatea. Formaliștii ruși nu o ignoră. Reținem însă mai puțin lexicografia curentă: „ansamblul scriitorilor sau persoanelor ce se interesează de litere", „ansamblul celor ce c ultivă literele" (*Grand Larousse, Lexis,* etc), cât și ecourile — tot mai îndepărtate, dar încă bine perceptibile — ale unei alte vechi cunoștințe: „republica literelor". O folosesc critici ca A. Thibaudet[43], în sensul de „corporație", și chiar R. Barthes, în sensul social de „stare literară"[44]. Nici termenul *expressis verbis* nu este de tot uitat în accepția sa precisă: „comunitate literară"[45]. Epoca sa de glorie, care a fost fără îndoială mai ales secolul 18, pare totuși să fi apus pentru totdeauna. Alături de *res litteraria, republica litteraria,* părăsește și ea, în cele din urmă, scena ideii de literatură. O accepție clasică în felul acesta se stinge. Efect, în primul rând al apusului culturii umaniste în cultura contemporană și a aparatului său conceptual.

Adepți ai recunoașterii contextului social, corelațiilor și interdependențelor seriilor literare, formaliștii ruși sunt pionieri ai studiului sistematic al „vieții" și „mediului literar" (*Literary environment*). Sub acest titlu se traduce, de pildă, un studiu al lui B. Eichenbaum din 1929[46]. Viața literară este constituită din totalitatea relațiilor literare cotidiene (*in täglichen Vorkommen*)[47]. Complexitatea lor ține de sociologie, literatură și chiar de satira de moravuri literare. Istoria literară modernă își propune în ultimele decenii și un astfel de obiectiv: viața literară ca temă istorico-literară[48].

Considerațiile — extrem de numeroase, mai ales în secolul 20 — despre vocația, profesia, cariera literară — se înscriu în aceleași preocupări. Se poate urmări și constituirea unei adevărate „fiziologii" a profesiei literare (în sensul veacului trecut) la mari scriitori ca F. Kafka, M. Proust, T. Mann etc. La M. Proust se observă o oscilare semantică semnificativă între „cariera literară" și „literatura" pur și simplu[49]. Același scriitor francez observă că viața de salon (fenomen tipic francez) este „indispensabilă literaturii"[50]. Alții fac o deosebire esențială între „ocupația simbolică oficială", „profesia literară" a scriitorului (ca autor de „literatură") și „meseria de scriitor", ca profesiune și poziție socială[51]. Lexicografia recentă recunoaște, în sfârșit, „cariera literară", printre accep-

ţiile ideii de literatură. Referinţa avută în vedere este una modernă (U.N.E.S.C.O.)[52].

De o şi mai mare circulaţie se bucură termenul sociologic tehnic, preluat de la E. Durkheim, pus în legătură cu literatura încă din secolul trecut (cel dintâi de Barante, se pare): literatura ca *instituţie socială*. Se numeşte scriitor „autorul de texte" care „intră" în „instituţia literară", acceptă normele şi obiectivele sale, devine un component al acestui organism complex. În esenţă, „instituţia socială" a literaturii constă dintr-o serie de instanţe, care se interpun între scriitor, operă şi public: editură, critică, învăţământ, premii, cenacle, reviste, saloane. Iar funcţia sa constă din selectarea, recunoaşterea, consacrarea, difuzarea şi conservarea operei literare. Instituţia literară este deci o categorie intermediară între societate şi operă, producţia şi recepţia literară. Percepţia acestei realităţi — una dintre cele mai mari mutaţii ale conştiinţei literare a secolului — modifică substanţial întreaga definiţie a ideii de literatură.

Deşi referinţele franceze par să domine şi să consacre o prioritate, trebuie arătat că în critica anglo-saxonă, mai ales americană, despre *Literature as an Institution* se vorbeşte sistematic încă din 1945—1946 (H. Levin)[53]. Wellek-Warren folosesc ideea de altfel şi mai înainte (1942). Studiile serioase devin frecvente îndeosebi în a doua parte a veacului. Preocupările? Ce fel de texte sunt considerate ca „literare" de oamenii de litere şi de publicul lor; în ce epoci şi locuri specifice literatura este folosită; ce fel de autori, scriitori, oratori etc. sunt consideraţi ca „literari"; mijloacele folosite în producţia şi distribuţia operelor literare; valorile, scopurile şi obiectivele literaturii[54]. Un întreg program de cercetări socio-literare, sub specia ideii de „corelaţie", „relaţie" (*relationship*), interdependenţă etc. Unii folosesc şi ideea de „agenţie" (*agency*), care depinde şi completează alte „agenţii sociale"[A11].

Încadrarea instituţională a vieţii literare constituie o preocupare susţinută a şcolii de la Bordeaux. R. Escarpit şi elevii săi folosesc noţiunea de „instituţie" pe scară largă (numeroase referinţe). Nu fără a semnala şi o concurenţă terminologică din cele mai prestigioase: J.-P. Sartre (1948)[55], Roland Barthes (1963). Acesta din urmă inventează şi o formulă cu mare priză publicistică, reluat până la saturaţie: în economia generală a societăţii, funcţia literaturii este de „a instituţionaliza subiectivitatea"[56]. Definiţie din cele mai reducţioniste, totuşi, deoarece literatura nu se „reduce" — în nici un caz — doar la „subiectivitate". Apoi, întreaga problemă intră pe

mâna profesorilor de literatură. Ei scot în evidență, descriptiv, „aparatele specifice" (academii, reviste, jurnale, editori, librari etc.) ale instituției literare, în studii monografice[57], numere speciale de reviste specializate (de ex. *Littérature*, 42, 44, 1981), numeroase studii aplicate de nivel mediu.

Cercetările cele mai consistente par să aparțină domeniului germanic: metodice, analitice, întrucâtva dificile, aride, cu tendința ridicării la categorial, la generalitatea „instituției artei" (Peter Bürger)[58]. Tradiția școlii de la Frankfurt este și în acest domeniu foarte activă, cu lucrări de referință (I. Habermas). Ele au și calitatea de a fi bine documentate istoric. Descrierea „instituțiilor" literare ale „spațiului public" este deosebit de completă[59].

Denunțarea continuă a „instituțiilor burgheze" ale artei constituie însă o reminiscență (supărătoare și tardivă) a perimatei lupte de clasă[60]. Este, între multe altele, un exemplu tipic de fixație și chiar de scleroză ideologică, caracteristică inteligheniției occidentale de stânga după al doilea război mondial, mai ales. „Instituții literare" — cu mult mai agresive și mai restrictive — au existat din plin mai ales în societățile zise „socialiste" ale Europei de est. Și, apoi, din punctul de vedere structural al biografiei ideii de literatură, ce importanță are, dacă o instituție literară dezvăluie o origine socială sau alta, cât timp mecanismul său funcționează permanent și peste tot în același mod? Este însă adevărat că „instituția artei" (și prin extensiune a literaturii) constituie, în felul său, un „aparat hegemonic"[61]. Despre aspectele sale pur ideologice vom reveni într-un capitol următor (A, IV, 4). Hegemonia se traduce în primul rând prin fixarea, canonizarea și difuzarea unui sistem rigid de semnificații pe care instituția literară le produce și apoi le impune (*Meinungsmachine*)[62]. Influența acestui concept se dovedește mare, îndeosebi în spațiul germanic. Dintr-o astfel de perspectivă sociologică sunt scrise și remarcabile studii de istorie literară[63].

Contribuția importantă a noului tip de „sociologism" al secolului 20 privește mai ales statutul ideii de *literatură*. Ea este supusă în acest context, în același timp, unui reducționism extrem, dublat de o extensiune maximă. *Literatura* nu se mai reduce doar la „literă", la „opera scrisă" (intrinsecă, individuală etc.) ca până acum. Ea devine în mod esențial o operă de colaborare între autor, operă și cititor, public. *Literatura* încetează să mai ducă o existență separată, în sine, funcțional-autonomă, pentru a se înscrie într-un proces de receptare și interpretare. *Literatura* constituie nu numai „opera"

literară izolată, ci și prelungirea sa și deci efectul său public. De unde relativizarea, și mai mult decât atât, subminarea radicală a ideii tradiționale de literatură. *Literatura* există de fapt doar în măsura în care este receptată și acceptată. Ea se transformă, în ultimă analiză, într-o categorie goală al cărei conținut constă doar în ceea ce „pune" în ea o comunitate bine definită de cititori[64]. Atât și nimic mai mult.

Dacă *literatura* include recepția și interpretarea sa, mai rezultă — consecință extremă, altă contribuție efectiv inedită a secolului 20 — că și *literaritatea* (A, II, 1) își modifică în mod esențial conținutul și sensul. Ea include, în această nouă perspectivă, pe de o parte, imaginea pe care scriitorul o reflectă sau o cultivă în public despre sine (prin publicitate, de pildă); pe de alta, totalitatea interpretărilor critice și istorico-literare, judecățile de valoare etc. despre opera sa[A12]. Criticul și chiar cititorul devin, în felul acesta, nu mai puțin „scriitori". Suntem departe, chiar foarte departe de primele și „clasicile" definiții ale literaturii[65]. Noul val critico-teoretic al secolului le împinge total în umbră. Le scoate, în orice caz, în mod masiv din circulația curentă.

Deși „estetica recepției" este asociată în mod curent școlii de la Konstanz și de numele animatorului său Hans Robert Jauss, nu pot fi trecuți cu vederea nici unii precursori ai acestei orientări. Câțiva sunt amintiți chiar de teoreticianul german. W. Dilthey pare însă de tot uitat. Acesta reținuse totuși, încă din secolul trecut, eficiența „efectului" (*Wirkung*) în cititori și auditori, capacitatea scriitorului de a influența prin receptarea ce o produce[66]. Și la formaliștii ruși se întâlnesc astfel de constatări și noțiuni. Ideea de „fapt literar" are la acești poeticieni și sensul precis de „receptare". „Efectul estetic" intră, la fel, și în atenția structuralismului ceh[A13], cu studii aplicate care datează, unele, încă din deceniul cinci[67]. Intuiții accidentale în același sens se întâlnesc și la diferiți autori din alte zone.

Ideea centrală a lui H. R. Jauss și a școlii sale (care a produs un mare număr de studii aplicate dar care, teoretic și metodologic vorbind, aduc foarte puține contribuții efectiv noi) este următoarea: orice recepție literară are o dimensiune istorică; această recepție constă din „istoria" succesiunii actelor de recepție; recepția se produce în funcție de „orizontul de așteptare" (*Erwartungshorizont*) al fiecărei opere. Acesta este constituit, la rândul său, din trei factori: 1. experiența publicului față de genul literar al operei în cauză; 2. forma și temele operelor anterioare presupuse a fi fost cunoscute; 3.

opoziția între limba poetică și uzuală, respectiv între lumea ficțiunii și realitatea cotidiană care se confruntă în opera receptată[68].

Literatura se reduce în ultimă analiză la dimensiunea efectului produs (*Wirkung*) și a sensului pe care publicul i-l atribuie prin „recepție" (*Rezeption*)[69]. În termenii esteticii fenomenologice — inspiratoare (în parte) a esteticii recepției — opera literară și, în esență, literatura însăși se confundă cu seria concretizărilor succesive pe care le produce și din care, în ultimă analiză, ea se compune. Am încercat, în ceea ce ne privește, o verificare a acestor teze în cazul recepției românești a operei lui M. Eminescu. Sub unele aspecte, ele nu par să se confirme integral[70].

Aplicarea lor unor epoci și medii literare până acum neexplorate sub acest unghi (antichitate, evul mediu) este, de asemenea, preconizată[71]. Fenomen publicitar tipic secolului 20, stimulat de altfel în mod metodic prin colocvii, publicații numeroase, numere monografice de reviste și altele, „estetica receptării" devine — alături de altele: structuralism, semiotică — o noțiune de succes, la modă. Nu însă și fără unele efecte benefice de durată: echilibrarea formalismului exclusiv, a structuralismului și semioticii, direcții nu mai puțin mediatizate și publicitare. Cu problema „succesului literar" și „teoretico-literar" ne vom întâlni de altfel și mai departe.

Dincolo însă de aceste valuri publicitare, istoricismul sociologizat al secolului — inclusiv sub forma esteticii receptării — se reduce în ultimă instanță la noțiunea de „proces literar". Literatura, în ansamblul instituțiilor, conținuturilor și implicațiilor sale, este un proces deschis. El dovedește o mare flexibilitate și variabilitate, supus unor determinări socio-istorice complexe, care modifică și relativizează în permanență ideea de literatură. Noțiunea de „proces literar" începe să fie aprofundată, în special, de structuralismul ceh: procesul este „total"[72], „inter"[73] sau „intraliterar" (analize dezvoltate de o anume direcție a literaturii comparate) etc. Dar ideea de proces (= cauze, efecte, intenții, acte de mediere, recepție etc.) este reluată și de mulți alți critici. Procesul literar este „forma întregului context genuin al literaturii"[74]. El aparține „sistemului social" în ansamblul său, dependent de totalitatea „instituțiilor" sociale.

5. Foarte curentă, intens popularizată, este în secolul actual și noțiunea de „funcție socială" a literaturii. Conceptul este în esență mai vechi și el datează, cum am văzut, încă din secolul trecut. Se pleacă de la ideea că literatura consti-

tuie o activitate socială. Ea joacă un rol eminamente social, are o enormă pătrundere și eficiență socială. Iar această influență poate fi definită și studiată. Literatura intervine în modul cel mai direct în viața socială, modifică „sistemul" social existent, dă un sens precis „conținutului social" al literaturii. De unde și noțiunile echivalente — deosebit de răspândite — de „practică" sau *praxis* social[75], „efect" social, „rol" social. Toate sunt sinonime ale implicației directe ale literaturii în activitatea și actualizarea socială. Ele circulă pe scara cea mai largă, intrate, de fapt, în categoria locurilor comune.

Mentalitatea reducționistă a epocii, care contaminează mai toate studiile literare, împinge încă o dată la supralicitare. Până acolo încât literatura ar fi, de fapt, „mai curând o practică socială decât o colecție de texte"[76]. Sau că literatura (retorică) ar fi „ieșită dintr-o practică politico-judiciară"[77]. Din aceași categorie reducționistă fac parte și paralelismele mecanice (numeroase), care leagă „funcțiile" literaturii doar de succesiunea formelor sociale: feudalism, capitalism, socialism, burghezie, aristocrație etc. Că funcțiile literaturii au și o determinare istorico-socială, după cum am constatat, nu se poate nega. Dar ideea, la inteligheția de stânga occidentală, este puternic scoasă în relief, mai ales în deceniile 5—7 doar pentru a justifica și exalta funcția propagandistică a socialismului. Ceea ce reprezintă și o eroare teoretico-literară și, retrospectiv privind, o înfrângere în planul acțiunii istorice. Urme evidente ale acestei mentalități pot fi însă întâlnite, într-un limbaj schimbat, chiar și în studii recente din deceniul opt[78].

S-ar părea, la prima vedere, că ideea de funcționalitate socială a literaturii, de mare circulație, vine în conflict cu ideea autonomiei literaturii (A, III). În termenii formaliștilor ruși, mai apoi ai lui R. Jakobson, trebuie totuși făcută o disociere între funcția limbajului în literatură și funcția literaturii în viața socială[A14]. Aceasta din urmă constituie o realitate evidentă. De altfel, statistic și empiric vorbind, literaturii i se atribuie — din diferite direcții și pe întreaga durată a secolului — tot felul de funcții. În accepția generală a epocii, literatura servește, practic vorbind, la „orice". Iar fiecare autor sau teoretician literar — de orice orientare — transformă concepția sau idealul său individual în normă.

În general, toți cercetătorii marxiști sau marxizanți, sociologi și sociologizanți, ai literaturii și paraliteraturii repetă mereu că un text literar nu poate fi redus doar la „literaritatea"

să. El „joacă mereu mai multe roluri, își asumă funcții sociale diverse și adesea contradictorii"[79]. Toate întrebările care se pun îndeosebi în a doua jumătate a secolului, după al doilea război mondial — deci într-o perioadă de intens activism social — în legătură cu „pentru cine", „pentru ce" scriem[80], „ce poate literatura?"[81] și alte asemenea preocupări utilitariste, vulgarizate prin anchete publicitare și rezolvate fără mare rigoare. Ele n-au în vedere, de fapt, decât funcționalitatea socială plurală și cât mai concret posibilă a literaturii.

Ne amintim de definițiile tradiționale ale literaturii, reactualizate și în secolul 20, obținute prin disocierea radicală *poezie/literatură* (A, I, 3). Literatura este în primul rând operă de cultură. Funcția sa culturală este primordială și definitorie. Mulți echivalează ideea de „cultură" cu cea de „civilizație", în sensul B. Croce (*istitutrice della civiltà*)[82], prin implicație socială directă, civilizatorie. Într-o perspectivă identică se atrage atenția că „literatura" este recunoscută a fi fost, până la sfârșitul secolului 18, pătura socială (intelectuali, literați) căreia „clasa conducătoare îi deleagă funcția culturală"[83]. Tot ce ține în terminologie germană de *Bildung*, *Unterricht* etc. corespunde recunoașterii aceleiași funcții sociale.

Definiția „funcției sociale a literaturii" este elastică. La fel de suplă este de altfel și definiția „funcției" înseși aplicată literaturii. Noțiunea se întâlnește adesea la sociologi, dar și la critici de orientare sociologizantă (N. Frye, H. R. Jauss), critici-poeți (T. S. Eliot)[84], filozofi (J.-P. Sartre) etc. Ea conotează, în general, totalitatea acțiunilor sau efectelor sociale recunoscute obiectiv sau atribuite programatic literaturii. Studiile academice vorbesc de „influență și acțiune sociale", cu efecte negative și pozitive asupra unui public predispus și receptiv la contaminare. Istoria literară pare să confirme că literatura precizează în primul rând stări preexistente influenței literare[85].

Cercetările ulterioare, dar și numeroase texte-manifeste — influențate în largă măsură de activismul și angajamentul social tot mai activ al epocii, după al doilea război — scot în evidență, sintetic vorbind, o întreită funcționalitate socială a literaturii: 1. semnalizare și seismograf social — literatura ca instrument de control și reflectare a sănătății și echilibrului unei anumite societăți; 2. modificare și orientare a comportamentului social — literatura ca instrument de transformare a imaginii societății despre ea însăși; 3. protest, demistificare critică sau negare a unei societăți — literatura ca instrument de acțiune socială directă. În acest punct, există o

mare convergență între multe din curentele de avangardă ale secolului 20, aparatul de propagandă ideologico-literară, foarte dezvoltat, îndeosebi a forțelor de stânga și umanismul zis „burghez": apărarea ideii de progres, democrație, a drepturilor și libertăților omului etc., acesta din urmă în netă minoritate[86]. Definirea riguroasă a acestor noțiuni esențiale n-a fost făcută însă niciodată. Imprudență gravă, care a costat enorm politica democrațiilor occidentale începând cu Yalta. Gama acestor funcții este atât de largă, încât literaturii i se atribuie — de fapt — o implicare și o eficiență socială totală. Sistemul reducționist al unui astfel de impact social intervine încă odată și cu mare eficiență.

O altă caracteristică a funcției sociale a literaturii — în ansamblul definițiilor secolului 20 — constă în polivalența și deci în polisemia sa, în „funcție" de un context sau altul. Funcțiile literaturii sunt total diferite, pozitive sau negative, într-o societate de tip „burghez" sau „socialist", unde-și schimbă radical sensul. Rezultatul? O evidentă ambiguitate. Scopuri „bune" și „rele" după împrejurări și, mai ales, după concepția dominantă despre literatură într-o societate sau alta.

La capitolul „pozitiv" — privind această noțiune în perspectivă relativist-istorică — sunt de înregistrat o gamă întreagă de acțiuni și efecte de ordin pragmatic. Câte un titlu anglo-saxon sau altul — mai mult sau mai puțin uitat, dar foarte semnificativ — spune „totul": *Ce poate literatura pentru mine?* (1913)[87], *Literatura ca instrument de viață* (1937)[88], *Funcția literaturii în activitatea umană* (1966)[89] etc. Literatura, în această concepție pragmatică profund influențată de John Dewey, oferă perspective și soluții de viață, posibilități de înțelegere a experienței umane, a „dinamicii" reacțiilor umane[90]. Ea are efecte morale directe, constituie un factor al fericirii, apără, orientează și înfrumusețează viața individului, este prin definiție „serioasă". Faptul că astfel de funcții sunt teoretizate îndeosebi în zona anglo-saxonă (unde pragmatismul și spiritul predicator protestant se întâlnesc) nu ne poate face să uităm că intuiții identice au și mulți scriitori continentali în aceeași epocă. Pentru suprarealiști, se știe, literatura „se trăiește". Pentru Kafka ea este scopul suprem al existenței. Singura viață cu adevărat trăită este literatura și după Proust[91] etc. Toate avangardele literare europene au despre „viață" o viziune futuristă, anticipativă. Ea regenerează, împrospătează, modifică în sens pozitiv viziunea socială a comunității.

Împărțirea Europei și, în linii mari, a unor zone întinse din alte continente în două blocuri ostile, îndeosebi în peri-

oada războiului rece, după 1947, modifică în mod esențial și sensul funcțiilor sociale ale literaturii. Ceea ce era considerat ca pozitiv, util, necesar, în și pentru societatea „burgheză-capitalistă", devine din perspectivă opusă, comunistă — în acest tip totalitar de societate — subversiv, reacționar, profund negativ. De unde represiune, cenzură, interdicții mai mult decât severe. Este cazul îndeosebi al funcției critice, demistificatoare, liberatoare, a literaturii. Ea „trebuie" să funcționeze doar în sens antiburghez și anticapitalist, nu însă și în direcție antitotalitară și anticomunistă. „Literatura criticii sociale și a protestului social" este dirijată numai în sens unic. Ceea ce se numește acum literatura „angajamentului" *(literature of commitment)*, a „nihilismului" *(literature of nihilism)*[92] și alte formule de acest gen, inclusiv „transformarea revoluționară a societății" (slogan pur propagandistic), devin formule total interzise și brutal reprimate în est.

Nu credem să fi existat în istoria ideii de literatură un mai bun exemplu de polisemie social-politică, radical divergentă a literaturii, decât această situație tipică. „Adevăr dincoace de Pirinei, eroare dincolo..." „Revolta maselor" este permisă, încurajată, organizată etc. în vest, dar nu și în est. Denunțarea „corupției regimului" constituie un titlu de glorie al literaturii din vest, dar strict interzisă în est ș.a.m.d.

Mediul și agentul funcției sociale al literaturii este *publicul literar*. Noțiunea — cum am văzut — nu constituie o descoperire a secolului nostru. Dar abia epoca actuală extinde efectiv, metodic și radical ideea de literatură la destinatarii săi, cititorii, fără de care literatura — azi — nu mai poate fi concepută. Efectul literar se produce numai *în* și *prin* public. El este mediul literar prin definiție, componentul esențial și indisolubil a ceea ce s-a numit „fapt literar". G. Lanson are o astfel de intuiție încă de la începutul secolului (1904): opera „conține deja publicul său", „publicul comandă opera" etc.[93]. Cazul său este semnificativ pentru întreaga interferență de idei literare ale secolului în mediile academice: pozitivismul, sociologismul și chiar impresionismul coexistă într-o evidentă voință de sinteză, nu neapărat eclectică, adesea trecută cu vederea.

Relația fundamentală este de ordinul reciprocității dialectice: literatura își creează publicul, iar publicul își creează literatura pe care o receptează. Intervenția, din ambele direcții, este activă, determinantă, în flux continuu. Ancheta merge în direcții convergente: publicul literar depinde de compoziția sa de „clasă"; el presupune un nivel cultural bine disociat de

„mulțimea vulgară"; sociologia istorică identifică straturi de lecturi și efecte succesive, istoric determinate; calitatea și structura publicului literar, în societatea industrial modernă, este net deosebită de a publicului de masă, care începe să se formeze în secolul 19, odată cu răspândirea presei de mare tiraj și a paraliteraturii. Peste ideile generale de „clasă", „mediu social", „public" însă nu se trece.

Studiile cele mai organizate aparțin celor două școli convergent-concurente: de la Bordeaux (R. Escarpit) și Konstanz (H. R. Jauss). În ultimă analiză, ambele „școli" spun același lucru: nu există literatură fără actul publicării pentru un public și fără receptarea sa de către acest public. Între aceste nivele există un dialog și un schimb permanent de condiționări și efecte; „faptul literar" nu se reduce doar la elaborarea operei ci și la lectura sa de către un public[94] etc. Se enunță și mari evidențe — truisme: „publicul (american în speță, *n.n.*) citește ceea ce-l interesează"[95]. Evident.

Cercetările de acest gen, extrem de extinse, au la bază criterii statistice, pur cantitative. Ele neagă în mod radical — tacit mai totdeauna, dar categoric și fără drept de apel — o serie de mari mituri literare moștenite din critica romantică: „conștiința literară a epocii" (la noi, G. Călinescu este marele herald al acestui elitism considerat perimat: „cei doisprezece oameni fini care formează conștiința estetică a unei epoci")[96], „elita", care ar fi formată doar din câțiva critici cu „autoritate" (unde? când? cum? ce înseamnă „autoritate"?); cu metodele anchetei s-ar putea dovedi orice, că Shakespeare, să spunem, este „plictisitor", în timp ce G. Simenon nu este, etc. (ceea ce poate fi și invers).

Totul pleacă, la origine, de la ideea de „valoare absolută", indemonstrabilă altfel decât prin analogie cu „imperativul categoric" kantian. În secolul 20, problema nu mai este însă pusă și gândită în afara dimensiunii sale sociologice. Răsfrângerile directe asupra terminologiei *literaturii* sunt însă puține. Reținem, totuși, în domeniul anglo-saxon, opoziția: *publica literatura / privata literatura*, corespunzătoare dubletului: *outward / inward*[97], literatură pentru „interior" și pentru „exterior", de consum „intern" și „extern". În acest context și cadru conceptual, definiția literaturii se orientează — până la identificare — spre destinatar. Vechile coordonate („specific", „autonomie", „în sine" etc.) dispar cu desăvârșire.

Foarte acută, pe întreaga durată a secolului, este și conștiința *succesului literar*, produs imediat și direct al publicului

literar, a cărui analiză progresează enorm în perioada actuală. Nici această noțiune nu este nouă. Iar dacă o asociem ideii de *glorie*, ne dăm seama imediat că vechimea sa este de fapt chiar milenară. Bineînțeles că și scriitorii secolului 20 vorbesc despre „glorie" (Azorin îi spune, de pildă, *nombradía* = renume, faimă, reputație), alții sunt de-a dreptul reducționiști: „poezie înseamnă glorie"[98] etc. Problema rămâne, oricum, la ordinea zilei ca element central de „sociologie literară", tradițională, empirică.

Ceva din moralismul generalizat al secolului 18, transmis și celui următor — cu accent pus în mod deosebit pe „psihologia" și „morala" succesului literar — străbate și în primele cercetări pe această temă ale secolului 20. Termenul încă preferat este de „reputație literară" (Paul Stapfer, citta și de G. Ibrăileanu)[99]. Literatura constituie mediul predilect de investigație. Ea oferă un material esențial pentru definirea succesului în termeni de „concordanță", „coincidență", „adeziune", cu o formulă mai modernă: „sincronizare". Cercetările metodice vorbesc de „renume" (F. Baldensperger, *la rénommée*), în sensul posterității, al istoriei literare și de „succes de reputație", al reacțiilor vieții literare contemporane[100]. Poate fi menționat în trecere că despre „psihologia socială" se scrie, în același spirit, în critica română (Tudor Vianu), încă din deceniul doi al secolului nostru[101].

Enormul succes al „esteticii recepției" a măturat din conștiințe (conform de altfel mecanismului analizat, dar și ilustrat de succesul acestei școli) numele unor astfel de precursori, azi total uitați. Că, în 1906, de pildă, „recepției" i se spunea doar „adoptare de către o colectivitate" nu schimbă esența problemei. Se numește succes în literatură „obligația pe care o oferă, o impune de a ne ocupa de ea"[102]. O tipologie a succesului se precizează în aceeași perioadă: el poate fi efemer sau permanent, de masă sau de elită[103], spontan sau manipulat prin mecanismele „vieții" și „strategiei literare"[104] etc.

Rezultatul constă dintr-un proces de „selecție" literară, conform așteptărilor unui grup social, în funcție de ceea ce „cere" publicul. G. Ibrăileanu făcea, la noi, astfel de considerații tot în deceniul al doilea: „mediul" (puternice și mărturisite analogii cu selecția biologică), adoptă, respinge, distruge, „selectează". Se semnalează și fenomenul frecvent, al adaptabilității oportuniste: cazul „scriitorilor care se conformează împrejurărilor"[105]. Secolul oferă numeroase exemple — din toate direcțiile — de succes adaptabil, programat, cultivat în spi-

rît egotist-egoist, pur oportunist, în funcție de regimul la putere.

Practica și teoria sociologiei publicului literar consacră, de altfel, îndeosebi în societatea occidentală, o tot mai strictă omologie dintre ideea de literatură și de succes literar. Cele două noțiuni par în cele din urmă intim solidare, strict conexe, aproape sinonime. Mai mult: mecanismul succesului literar trece drept un fenomen autonom, de studiat în sine, nu legat obligatoriu de text, lectură, ideea de valoare[106] etc. Succesul literar tinde deci să se confunde cu succesul comercial, editorial. Ceea ce duce spre o literatură „făcută", s-ar spune, în primul rând, de „editori", de comenzile și publicitatea lor. O altă concluzie — nu mai puțin „generalistă" — este că succesul permanent, prin recepția constantă a generațiilor succesive, consacră doar „literatura populară", în sensul larg al cuvântului. Cu acest prilej se fac și distincții ce devin curente: *succes, supraviețuire (survie)* și *recunoaștere (recognition)*. Ele confirmă — indirect, involuntar, dar concludent — întreaga polisemie a literaturii (A, II, 4). Un sociolog al literaturii (R. Escarpit) vorbește chiar în acest sens de „trădarea creatoare" a literaturii, prin „recunoașterea" succesivă, în timp, de o mare varietate de conținut și sens[107]. Diferențierile succesului pe straturi și clase sociale sunt de asemenea studiate[108].

Bineînțeles, marxismul dominant (în toate variantele sale) rezolvă și el, în felul său, problema succesului literar. Se disting două sensuri și teze dominante: 1. „moștenirea clasică", durata, supraviețuirea operelor ar fi, de fapt, „construită după modelul proprietății burgheze". Ea este deci la fel de durabilă — sau de efemeră — cât va supraviețui această proprietate. Ea ar dura, prin urmare, doar cât va exista stratificarea societății în clase sociale. De unde s-ar putea deduce că în viitoarea societate socialistă-comunistă fără clase, succesul literar va... dispare. Absurditate dogmatică evidentă. Se susține, totuși, că „a voi să realizezi o operă care să dureze ar constitui o tentativă reacționară"[109]. Enormitatea nici nu mai trebuie dovedită.

2. În regimurile socialiste foste la putere în est teoria este exact inversă. Aici „literatura este apreciată de milioanele de oameni ai muncii". La rândul său, literatura preamărește partidul, valorile socialismului, succesele — extraordinare — ale socialismului. Victoria acestuia fiind „definitivă", succesul său nu poate fi decât etern. „Succesul" în socialism se numește deci ceea ce definește, prescrie și impune — împotriva oricăror evidențe — propaganda de partid. O enormă compilație indigest „conformistă" (în sensul G. Ibrăileanu) se publică și în

România anilor 70. Distincțiile operate: *reușită, izbândă, recompensă* sunt slab argumentate (M. Ralea — T. Herseni)[119]. Există și o încercare de punere a problemei în termenii săi firești, din perspectiva criticii și istoriei ideilor literare, dar fără ecou (Adrian Marino)[111]. Realitate istorică nu mai puțin de epocă: preocupările criticii românești sunt predominant actualiste, publicistice, ateoretice. Analizele teoretico-literare n-au la noi încă nici un „succes".

Foarte actuală devine în secolul 20 — în prelungirea ideii de succes literar — și problema *modei literare*. Observațiile pur empirice sunt mai vechi, dar numai epoca actuală le sistematizează. Între succesul și moda literară există o interdependență directă. Sunt două fețe — cauză și efect — ale aceluiași proces. Avem succes fiindcă suntem la modă și invers. Tradusă în termeni sociologici, moda se reduce la un fenomen de contagiune, concordanță, conformism, constrângere și sancțiune. Toate cercetările scot în evidență caracterul convențional, normativ și uniform al modei, schimbarea și noutatea sa continuă, diferențierea și distincția pe care o conferă, contaminarea și imitația sa conformistă, caracterul efemer și relația directă cu ideea de modern și avangardă; în genere, cu cercurile literare închise exploatate comercial prin publicitate[112].

Modelele intelectuale din deceniile șase și șapte se aplică, bineînțeles, și „sistemului modei" (R. Barthes), în spirit structuralist-mecanicist[113]. Cercetări foarte abstracte, profund aride, practic ilizibile, tipice mentalității epocii. Mult mai aproape de esența fenomenului sunt considerațiile despre modă ca „expresie a timpului" și de „concordanță" cu tendințele unui anume public. În felul acesta, conștiința istorică a epocii își face cunoscută, din nou, prezența inevitabilă (A, IV, 1). Despre „moda nouă" și „moda învechită", scrie în estetica noastră și Tudor Vianu (1926) în cadrul aceleiași sociologii a succesului[114].

Pe aceleași baze, reflexia literară a secolului rezolvă și problema *gustului* și *valorii literare*. Ideea de „gust", foarte la modă în secolul 18, intră într-o lungă eclipsă, pentru a fi regenerată, din perspectivă sociologică, abia în secolul 20. Sintezele cele mai citabile au ca punct de plecare noțiuni cunoscute: „spiritul epocii", predispoziția, receptivitatea și selectivitatea „publicului", forțele „conservatoare" ale gustului etc. Există o lectură dominantă și un public literar dominant[115]. „Valoarea literară" este definită, în sfârșit, în același sens. Aproape că nu se mai vorbește de valoarea „absolută sau „universală" a unei opere, idee ce pare perimată. În schimb, este pusă tot mai mult

în lumină variabilitatea valorii literare în funcție de „receptivitate", „folosință" (*Lesenrollen*), scara generală de valori a unei societăți. Ea este produsul în ultimă instanță a unei judecăți socio-culturale, ajunsă la un anume stadiu de dezvoltare a unei comunități. Ideea de „autonomie" este pusă și ea în discuție[116]. Se înțelege de la sine că în această perspectivă „calitatea", „valoarea" și „succesul" nu mai sunt și nu mai pot fi noțiuni sinonime[117]. Consecințele pentru regimul esteticii literare și mai ales al „criticii de autoritate" sunt extrem de importante: tendințele normative, absolute, imperative, dispar total din cîmpul reflexiei literare. Se deschide cîmp liber relativismului, varietății, mobilității, „gustului popular", orientat publicitar și înregistrat statistic.

O contribuție importantă a secolului — una dintre cele mai originale în acest domeniu — constă mai ales în studiul inserției sociale, mecanismul prin care elementul social pătrunde în structura literară. Sunt confirmate, dar în mod mai metodic, unele observații mai vechi, la care se adaugă altele noi. Se scoate în evidență modul cum condiționarea și influența socială intervin nu numai în desfășurarea procesului literar, dar și în structurarea și codificarea operei literare. Este punctul în care heteronomia literaturii intersectează și acționează direct asupra specificului și autonomiei literaturii. Aceste noțiuni centrale ale secolului 20 suferă și în acest mod un proces radical de nuanțare și relativizare.

Problema normelor și codurilor literare are, în mod evident, și o dimensiune istorică, predominant social-comunitară. „Conștiința literară" a unei epoci este echivalentă cu norma literară a perioadei respective. Observația datează încă din perioada formalismului rus, pentru a fi apoi verificată de-a lungul perioadei clasice, romantice și moderne[118]. Contribuțiile cele mai importante vin din trei direcții: a) Zona unde normele sunt perceptibile: în operele literare preferate de public, în teoriile literare ale epocii, în judecățile și valorizările critice;[119] b) Relația dintre artă și normă, care este și ea întreită: 1. *justificarea* normelor prin adaptarea lor de către ideologia dominantă; 2. *transgresarea* normelor prin inovații introduse; 3. *crearea* noilor norme prin funcția sa modelizatoare[120]; c) Norma, în sfârșit, ca produs al „instituției literare"[121], al cărei studiu este fundamentat în această perioadă.

In același mod este pusă și rezolvată și problema conexă a convențiilor și clișeelor literare. Structura literară constă dintr-un sistem de norme și reguli supraindividuale, deci „sociale".

Structuralismul ceh (I. Mukařovský) adâncește această analiză[A15]. Ea este reluată de alte cercetări structuraliste[122], verificată istoric pe scară largă. Convenția literară este legată de circumstanțe istorice. Ea aparține unui sistem și unui cod de norme și clișee *(patterns)* colective, determinate istoric[123].

Problema „formei" primește, în sfârșit, aceeași rezolvare. Marxismul derivă „forma revoluționară" din „conținutul revoluționar", care — la rândul său — este expresia aspirațiilor „revoluționare" ale societății. Dar există și teza diametral opusă (G. Lukács), conform căreia ceea ce este adevărat social în literatură este doar forma. Socializarea formei devine astfel maximă. Conflictul dintre formele „noi" și „vechi", tipic avangardelor literare ale secolului 20, este explicat în același mod. Cu observația, esențială, că formele „noi" devin prin asimilare și recuperare socială, „clasice", deci „vechi", în ciclu deschis neîntrerupt[124]. Ansamblul procedeelor literare și modul lor optim de utilizare este orientat de judecăți de valoare care, în esență, sunt judecăți sociale[125]. Se scoate în evidență și rolul „tiparelor" *(patterns)* de gândire, simțire și acțiune ca expresii ale inconștientului social. Acesta joacă rolul unui instrument de „control social"[126].

Am luat deja cunoștință de panlingvismul — nu odată abuziv — al secolului actual, îndeosebi în a doua sa jumătate. Acesta transformă, mai ales în deceniile șase și șapte, întreaga „teorie" a literaturii într-o problemă pur lingvistică (A, II, 2). Din perspectivă „socială", se produce fenomenul exact invers: toate noțiunile lingvistice sunt reluate, redefinite și reformulate în sens „social". Sociologizarea limbajului atinge astfel, aproximativ în aceeași perioadă, cote maxime. Reducționismul secolului își dezvăluie încă un aspect social. „Discursul literar" devine prin excelență un „discurs social". Apar chiar și reviste specializate cu acest titlu (*Le discours social*, 1970).

Modalitatea specific literară care este limbajul, fenomen social prin definiție, favorizează în mod inevitabil un astfel de reducționism. Literatura însăși primește o apăsată „conotație socio-culturală variabilă după timpul și spațiul uman" (A. J. Greimas)[A16]. Definiția literaturii ca „discurs social" este aprofundată[127] și se generalizează. Devine chiar un loc comun al multor sinteze de sociologia literaturii[128]. Toate noțiunile lingvistice moderne aplicate literaturii primesc în acest mod o accepție și o interpretare exclusiv socială.

Ideea de „comunicare" pare a fi, între toate, privilegiată. Drept urmare, literatura devine un act de comunicare socială.

Constatarea apare deja în cercurile formalismului rus și a prelungirilor sale (M. Bahtin)[129]. Definiția literaturii se complică și/sau se completează: de la literatură ca literatură, la literatură ca fenomen și comunicare socială. Răspândirea sa se constată pe o arie foarte largă, cu minime variații terminologice: „sistem social comunitar", „formă de comunicare socială" etc. Nimic efectiv nou, doar în aplicațiile esteticii recepției: este vorba de comunicarea cu cititorii prin actul lecturii; o relație între scriitor și receptor, un canal prin care literatura „circulă" etc. În contribuțiile școlii de la Bordeaux astfel de constatări, devenite truisme, sunt foarte curente. Ceva mai puțin (sau chiar deloc) și precizarea esențială: comunicarea constituie un raport eminamente social, dar nu mai puțin un act de comunicare specifică.

Noile mijloace de comunicare în masă modifică și ele, în parte și în anumite zone socio-culturale, statutul literaturii. Ea devine acum mai mult decât oricând o formă a „practicii sociale". Dar mutația esențială pare a fi, totuși, alta: regimul literaturii în era comunicațiilor se schimbă radical. Dintr-o ocupație „privată", literatura devine una „non-privată"[130]. Intimitatea sa dispare. Totul se transformă într-o continuă comunicare publică. Sunt, în sfârșit, de luat în considerare și ceea ce s-a numit „aparatele parțiale de comunicare"[131]. Ele sunt foarte diferite, mai ales în vestul și estul Europei după al doilea război mondial.

Definiția limbii și deci a literaturii ca fenomen social produce în epocă și alte modele lingvistico-sociale. Ceea ce s-a numit „pragmatica lingvistică", termen preluat de „pragmatica literaturii"[132], reprezintă un mod tipic de rezolvare al problemei. Relația dintre sistem, normă individuală, normă socială și vorbirea concretă, pragmatică prin definiție (cea mai concludentă analiză a dat-o lingvistul Eugenio Coseriu[133]) stabilește omologii, dar și discocieri precise între stilul literar individual și cel social. Literatura apare la intersecția normei individuale cu cea socială, totodată deviată. Norma lingvistică exprimă doar ansamblul social al realizărilor lingvistice. Este soluția cea mai echilibrată deoarece alte noțiuni centrale ale lingvisticii secolului 20 suferă de un reducționism sociologic manifest. Se vorbește de pildă, în mod curent, de „semnele societății ca semne artistice", de „codurile sociale și literatura"[134]. Un cap de serie este Ian Mukařovský, care definea „arta ca fapt semiotic" încă din 1934. Ulterior și literatura ca semn, care poate indica specificul și starea societății, fără însă a fi în mod automat

și un subprodus al structurii sociale[135]. Practica socială este, în același timp, un „sistem semnificant" (altă noțiune curentă). Contextul social interpretează și precizează, în ultimă instanță, mesajul și semnificația textului literar. Polisemia se explică în același mod. Problema semnificației este deci sociologică („societatea în text"[136]). Ceea ce duce la definiția „literaturii ca act social-simbolic"[137]. Această proprietate a literaturii face posibilă și chiar întemeiază hermeneutica literară și justifică, în general, varietatea interpetărilor critice.

6. Ansamblul acestor observații și teorii despre relațiile dintre literatură și societate constituie ceea ce s-a numit *sociologia literaturii*. Ca disciplină pe deplin instituită, cu obiect și metodă proprie, ea este o creație a secolului 20. Chiar dacă ea are precursori iluștri (A. Comte etc.), numeroase observații, cele mai multe empirice, întâlnite la fiecare etapă a ideii de literatură, duc abia acum la constituirea unei adevărate discipline ce se vrea autonomă. Reținem sintetic doar tendințele și contribuțiile esențiale, care privesc în modul cel mai direct ideea de literatură.

Sociologia literară marxistă se impune, în primul rând, atât cronologic, cât și ca rază de acțiune. Sub presiunea politico-ideologică, ea eșuează însă repede, îndeosebi după deceniul trei, sub impuls stalinist, în ceea ce s-a numit „sociologism vulgar". Cu „tezele" sale ne-am întâlnit: valoarea pur documentară a literaturii prin explicații strict mecaniste, dogmatizarea relațiilor de clasă etc. Sociologia literaturii devine de fapt un instrument ideologic și de propagandă comunistă. Disciplina de partid învinge chiar și tendințele „revizioniste". Un caz tipic este al lui G. Lukács. El condamnă, de pildă, în cercetările despre romanul istoric, „sociologia vulgară". „Explică" însă brutalitățile și atrocitățile din *Salammbô* de G. Flaubert, prin ... „dezvoltarea capitalismului". Acestuia i-ar fi specific „brutalitatea sporită a sentimentelor" (care) se manifestă într-o manieră crescândă în literatură"[138]. Este un mod tipic „vulgar" de explicare literară cauzală. Astfel de oscilări și reveniri aberante „pe linie" se constată, în această sferă, pe scara cea mai largă[139]. Literatura *ca* literatură joacă în astfel de împrejurări un rol minim, cu totul neglijabil.

Progresul nu este foarte mare nici prin „grefele" ce se fac marxismului. Cea mai cunoscută, „structuralismul genetic în sociologia literaturii" (G. Goldmann), părăsește teoria lukacsiană a „simplului reflex" pentru ideea de „corespondență între operă și *conținutul* conștiinței colective"[140]. Conceptele dominante

sunt acum „omologia" și „structura". Sociologia literaturii se bifurcă în două domenii: creația și comunicația literară[141]. Cazul „Goldmann" este interesant, poate mai mult decât sub alt aspect, prin modul în care teoria marxistă se refractă și se modifică în mediile inteligheției pariziere de „stânga" ale anilor 60 și 70, sub influența directă a modelor culturale dominante. În rest, hibridul rămâne evident. El n-a avut de altfel nici o urmare deosebită. Inițiativa pare azi complet „uitată".

Rezultate mult mai concludente și mai pozitive a dat sociologia lecturii, prin cele două „școli" europene dominante: de la Bordeaux (Robert Escarpit) și de la Konstanz (H. R. Jauss). Preocupările esențiale sunt comune: cine citește, cât se citește, pentru cine și pentru ce se publică, cum se editează, care este circuitul cărții și al lecturii, care sunt condițiile ei? Se scrie și se publică în vederea unui anumit public a cărui recepție este nu numai precondiționată, dar și previzibilă, statistic vorbind. Lectura se produce în funcție de anume „condiții de lizibilitate"[142]. Autorii ce se vor citiți „trebuie" să le îndeplinească. Poeții care-și abandonează publicul sunt, la rândul lor, părăsiți în mod firesc de public. Problema succesului se pune, în consecință, în sociologia lecturii, în mod radical diferit. El se produce la confluența a două planuri: publicitatea (nu numai în sensul comercial-editorial al cuvântului, cota „critico-literară" este inclusă) și selecția lecturii. Cititorii „aleg" de fapt singuri, ceea ce ei doresc să citească. Una din concluziile importante ale sociologiei lecturii este deci validarea „democratică" a gustului colectiv „popular". Criteriul de bază acceptat este „gustul public".

Urmările sunt deosebit de importante, tipice mentalității secolului actual. Toate principiile tradiționale ale recepției literare, care a funcționat încă de la apariția „literei literaturii" — grav subminată în secolul 19 prin presa de mare tiraj și a literaturii de masă ca obiect de consum popular — sunt nu numai eliminate, dar și înlocuite printr-un nou și coerent sistem de validare. Prima și cea mai importantă consecință este schimbarea statutului clasic al „valorilor literare". Ea fie că se refuză criteriului „absolut", care nu se mai pune sau nu și-l mai pune, fie că nu se mai face nici o legătură între ideea de valoare, succes comercial și lectură. Astfel de consemnări intră și în publicistica literară curentă[143].

Alte schimbări ale definițiilor lecturii sunt urmarea noilor concepte teoretico-literare dominante. Semiotica, de pildă, devine o „teorie a lecturii"[144]. Lectura — o problemă de „comuni-

cație" literară. Din această perspectivă, lectura ziarelor și a clasicilor aparține aceluiași unic mecanism. De notat — fenomen de contagiune și „recepție" literară el însuși — și generalizarea acestor preocupări, inclusiv în Europa de est. În această regiune, ele contribuie, într-o mare măsură, la dizlocarea pozițiilor dominante ale stereotipurilor sociologiei literare marxiste. Se înregistrează contribuții notabile în Polonia (îndeosebi), dar și în URSS, Ungaria, Jugoslavia și chiar Bulgaria[145].

Într-o situație solidară, foarte asemănătoare, se află și *critica sociologică*. Statutul său rămâne mult timp incert confuz (și de fapt nici până la sfârșitul secolului actual el nu devine foarte limpede), din cauza dublului său handicap. Sau, dacă se preferă, a dublei sale ereditați, moștenire directă a secolului trecut. Intervin, de fapt, două confuzii, două suprapuneri de planuri. Ambele sunt produsul tradiției, ambianței pozitiviste încă puternice.

Dintr-o direcție, critica literară este privită, la începutul secolului, doar ca „echivalentul sociologic al fenomenului literar"[146]. Asimilarea, identificarea sa cu sociologia literară, este în felul acesta, totală. Dintr-o altă direcție, tot în această perioadă, critica trece drept doar un complement, un aspect al istoriei literare. Ea se confundă cu un program extins de cercetări sociologice. G. Lanson, în Franța (1904), este reprezentantul cel mai cunoscut al relației „istorie literară și sociologie". Se vorbește cu multă insistență, în spirit scientist tradițional, de „legi", cinci la număr, cu o mare interferență de criterii[147]. Ceea ce dovedește, printre altele, ascensiunea irezistibilă a factorului formal-estetic. Nu intrăm în amănunte.

De notat că preocupările sociologico-istorice demonstrează în continuare o mare vitalitate. Ele inspiră lucrări, unele cunoscute, de „istoria socială a artei și literaturii" (Arnold Hauser)[148]. Ideile de cauzalitate, periodizare, context și influență sunt dominante. Și mai caracteristică — pe acest plan — este disocierea dintre „sociologia literară" și „sociologia literaturii" (disciplină parțială a sociologiei consacrată studiului tradițional al relației societate-literatură). În schimb, „sociologia literară" este recunoscută drept o metodă a „științei literare" definită ca „știință literară istorico-sociologică". Postulatul său fundamental: orice sociologie literară trebuie să procedeze istoric și orice istorie literară trebuie să procedeze sociologic[149]. În baza acestui principiu se va susține, până la capăt, că „orice istorie literară demnă de acest nume este prin definiție o sociologie a literaturii"[150]. În orice caz, o achiziție durabilă a secolului pare să fie imposibilitatea disocierii domeniului socio-

logic de cel istoric. Ambele orientări se găsesc bine ilustrate în toate fazele și aspectele criticii sociologice contemporane.

Multe din „introducerile" și sintezele de acest gen au o bogată infrastructură istorică. Un astfel de studiu constituie, în același timp, și o operație analitică: fiecare etapă istorică ilustrează totodată și o direcție sociologică precisă, cu obiective și metode proprii. A. Comte și H. Taine rămân maeștrii acestei tradiții[151]. Reconstituirea situației istorico-sociale are o importanță capitală mai ales în domeniul „biografiei" noastre: definirea ideii de literatură părăsește terenul criteriilor subiective și al „calităților estetice" pentru „criterii sociale"[152]. Cu alte cuvinte, definiția ideii de literatură este, în primul rând, istorico-socială: ea este ceea ce „societatea" recunoaște, definește, validează și instituționalizează la fiecare etapă istorică. În felul acesta, istoria ideii de literatură se relativizează și se istoricizează. Ea capătă un sens precis ce poate fi studiat în mod obiectiv.

În domeniul tipurilor de relații societate/literatură se observă de-a lungul secolului o delimitare constantă de dogmatismul marxist. Se respinge, în consecință, ideea de imitare „mecanică", influență directă, subordonare, reținându-se doar cea de „coordonare reciprocă"[153] („literatura este totdeauna în urma vieții sociale", V. Serge), de „coordonare reciprocă" și de „raport dialectic". O altă notă particulară constă în dubla înțelegere (poziție de fapt tradițională) a criticii. Ea are — în această perspectivă — două aspecte: „Unul orientat spre structura literaturii și altul spre fenomenul cultural, care formează contextul social (*environment*) al literaturii"[154]. Marea tradiție culturală a literaturii — firul roșu al întregii „biografii" a acestei idei — este altfel recuperată, reinterpetată și asimilată sociologic. Asemenea sinteze sunt curente în secolul 20. În același mod procedează sociologia literaturii — îndeosebi de inspirație marxistă — și atunci când studiază „istoricitatea producției semnificației"[155]. Mecanismul formal al semnificației, element esențial al specificității literare (A, II, 4), își găsește o cauzalitate și explicație obiectivă, socio-istorică.

Sub presiunea noilor metode formaliste, sociologia literaturii propune și o variantă regenerată: „sociocritica". Sintezele cele mai concludente aparțin deceniilor opt și nouă. Este vorba, în esență, de o delimitare de sociologia literară tradițională. „Sociocritica" se preocupă de analiza textului literar și, mai ales, de ceea ce se petrece în „interiorul" său. Sub efectul „scriiturii", se produce un ansamblu de reacții

și mediații prin care socialul de „înscrie" în text[156]. Limbajul, uneori excesiv de pretențios și abstract, se întoarce, de fapt, la noțiunea cu care ne-am întâlnit, de „discurs social"[157].

În mod paralel și interferent se dezvoltă, pe întreaga durată a secolului 20, îndeosebi în a doua sa jumătate, și o sociologie literară academică, universitară. Notele sale dominante sunt eclectismul (cu puternice infiltrări marxiste), scientismul, spiritul compilativ (ce se vrea „obiectiv"), documentar, lipsit în general de personalitate. Eclectismul acestei categorii de studii rezultă și din căutarea „paternității" lor nominale, fără un răspuns concludent[158]. Un alt indiciu este progresul, sau zis „interdisciplinar"[159]. Acesta contaminează, de altfel, și alte categorii de studii literare, comparatismul de pildă. El constituie o notă importantă a pulverizării și deconstrucției cunoașterii, globale, de sinteză, atât de specifică epocii contemporane.

O serie de obiective divergente și de dileme, ce nu pot fi reduse decât în mod artificial la unitate, vorbesc în același sens. Ce fel de „literatură" are în vedere, de fapt, această sociologie literară? Literatură - document sau literatură *în* și *pentru* ea însăși? Este vorba, apoi, de o sociologie așazicând *înainte* cauzalități, determinisme etc.) sau *după operă* (recepție, lectură)? Pe scurt, societatea *în* literatură sau literatura *în* societate?[160]. Există, în sfârșit, și o „sociografie", „această literatură (situată) între literatură și documente"[161]. Drept urmare, ambiguitatea „literaturii" — definită în context socio-sociologic — crește într-o măsură incontrolabilă.

Dificultățile, mai ales din acest punct de vedere, sunt mari. Dacă sociologia literaturii (curentă, universitară) perpetuează concepția literaturii ca „fenomen social" (cum se constată pe scara cea mai vastă), definiția rămâne din nou mult prea largă. Fenomenele sociale sunt extrem de numeroase. Care este specificul social al literaturii? Dar de îndată ce considerăm literatura ca literatură — și nu un simplu reflex al unei structuri sociale — observăm imediat că toate problemele legate de existența și circulația socială a textului sunt de fapt cu totul secundare sau de ordinul unor preocupări sociologice, în care textul literar rămâne doar un document între multe altele. O rezistență împotriva reducționismului sociologic declarat devine deci inevitabilă[162]. Atunci când, în mod frecvent, se face o raportare directă între „literatură" și „clasă socială", rezultatul final este din nou de ordin extraliterar și deci dezamăgitor. Până la urmă, studiul

„claselor sociale“ are în vedere „o mai bună analiză și cunoaștere a publicului cititor, ca protagonist, ca autor potențial“[163]. În perspectiva recepției literare, astfel de cercetări au, desigur, un sens. Dar transformarea „publicului“ în „autor literar“ potențial rămâne, nu mai puțin, un abuz de termeni al acestei sociologii literare. Aceeași observație este de făcut, cu atât mai mult, și despre tema „literaritatea și societatea“[164], unde confuzia de planuri devine și mai evidentă. Orice analiză strictă a heteronomiei literaturii duce, din perspectivă specifistă, la o critică inevitabilă a acestei poziții.

Caracterul eclectic, interdisciplinar etc. al sociologiei literare academice dominante nu contribuie la ierarhizarea reală a problemelor. În mod evident, în măsura în care preocupările „literare“ țin seama de etimonul *literaturii* — firul roșu, repetăm, al întregii „biografii“ a ideii de literatură, adesea scăpat din vedere — sociologia literară ar fi „trebuit“ să înceapă cu sociologia scrisului. Nu s-a întâmplat însă deloc așa. Sau, mai bine spus, această sociologie s-a ramificat în trei direcții în care autorul, opera (= produsul scrisului) și publicul sunt puse pe același plan[165].

De fapt, dacă avem în vedere manualele clasice și autorii cei mai cunoscuți (R. Wellek, R. Escarpit etc., din perioada de consolidare a acestei sociologii, deceniile șase și șapte), observăm că sociologia literaturii, mereu tripartită, se ocupă mai mult de societatea „din“ literatură decât de literatura „din“ societate[166]. Preocupările centrale sunt: 1. statutul social al scriitorului; 2. conținutul social al operei; 3. influența literaturii în societate. Aceasta într-o primă fază. Ulterior, „autorul“ iese aproape total din discuție. Sociologia literaturii se ocupă acum, în această ipostază, doar de producția, distribuția și consumația literară. Într-o altă reformulare de același tip: sociologia cărții, lecturii, operei literare[167].

Fenomen explicabil într-un sens: în societatea vestică, puternic dominată de publicitate, în care procesul editorial este eminamente comercial-capitalist, de „piață“, preocuparea în jurul „publicului“, „succesului“, „lecturii“ devine cu totul firească și necesară. De unde atenția specială a acestei sociologii acordată relației fundamentale, indisolubile, de neevitat: autor-operă-public. Doar că aceste noțiuni schimbă total de sens. Și odată cu ele și ideea de literatură, care devine unilaterală, reducționistă, antiautonomistă și aspecifistă. Este greu de precizat, în lipsa unor date statistice, bibliografice, exacte, care tip de definiție predomină în secolul 20. Dar nu

mai încape îndoială că ponderea definiției sociologice a literaturii este considerabilă și, pentru structura economică a societății actuale, nu numai occidentale, chiar reprezentativă. Acest fenomen va reieși și mai bine în evidență când vom lua cunoștință, în capitolul următor, de definiția „economică" a literaturii în accepția sa actuală.

Notăm deocamdată doar câteva mutații tipice de concepte literare. Mai întâi, când se vorbește de „autor", sociologia literară actuală înțelege doar „situația socială a scriitorului"[168]. Problemele sale estetice, psihologia, morala, „drama" sa, totalitatea complexelor genealoide tipice secolului trecut, îndeosebi romantice, dispar ca preocupare. În locul său apare „autorul", personajul profesionist, care „produce", adesea sub contract, pentru editură-piață. Are deci loc o puternică demistificare și deliteraturizare a scriitorului-creator. Imaginea sa tradițională este înlocuită cu cea a „profesionistului" literar.

În materie de „operă literară" se înțelege de la sine că — sociologic vorbind — nu mai interesează problemele structurale, valorile strict individuale, ci în primul rând, dacă nu exclusiv, doar categoriile generale. Deci sociologia genurilor literare, a romanului îndeosebi (precum la G. Lukács, L. Goldmann) și, pe scara cea mai largă, problemele literaturii de masă, de consum[169]. Astfel de preocupări reformulează accepțiile tradiționale ale „literaturii populare", le completează și le îmbogățesc. Drept urmare, ele merită toată atenția. Cu atât mai mult, cu cât ele se definesc drept o „teorie a literaturii în societatea industrială avansată"[170]. Iar această „teorie" nu mai este una a „operei literare", ci a „faptului" sau „fenomenului literar" înțeles, cum am văzut, ca fenomen pur sociologic.

În sfârșit, relația literatură-societate propriu-zisă este privită din direcția conținutului social al literaturii, izvoarelor și influențelor reciproce (în ce măsură literatura „influențează" societatea și invers), a recepției sociale, publicului, lecturii, gustului public. Literatura este privită, în esență, ca un produs de consum social. De unde, preocupări pur cantitative, statistice. Reducționismului estetic, autonomist, purist al literaturii, i se opune, la fel de drastic, unul de ordin sociologic. Astfel de contraste dovedesc, între altele, și extrema popularizare a ideii de *literatură* în secolul 20: o etichetă care acoperă sensuri diametral opuse, adesea în contrast total între ele. Singurul element semantic comun, ireductibil, ră-

mâne din nou, în ultimă analiză, doar ideea de *literă*, scrisă și tipărită.

Metoda acestei sociologii literare este, în bună măsură, cea clasică: ea descrie și explică. În primele decenii, tradiția sa academică face insistent apel la datele istoriei literare. Intervine inducția, analogia și generalizarea. Apoi, în mod masiv și, după destule indicii, chiar predominant, sociologia literară devine cantitativă, statistică, de orientare pragmatică. Anchetele pe teren și sondajele devin frecvente. Se constată și tendințe prospective. Alături de sinteze care investighează trecutul și prezentul, apar studii care explorează tendințele viitoare (posibile) ale literaturii. O futurologie literară poate fi întrevăzută.

În mod necesar, astfel de preocupări pătrund și în reflexia literară românească. Pionerii, mai mult sau mai puțin ocazionali, sunt criticii literari. De G. Ibrăileanu am amintit. Sociologii propriu-ziși ai artei, de tradiție în general durckeimistă, sunt la fel de ocazionali (M. Ralea), în stil aforistic[171]. Cercetările organizate au la început un caracter compilativ manifest. Sintezele academice despre „arta și viața socială" sunt însă notabile (Tudor Vianu, 1936)[172]. După al doilea război mondial, influența masivă și intolerantă a marxism-leninismului nu oferă decât formule dogmatice, clișee și platitudini. Un început de redresare și liberalizare aduc unele mici studii, începând de prin deceniul opt, despre relația social-autonom în artă[173], funcția socială a artei[174]. Dar mereu fără mare personalitate, etern compilative și cu o documentare restrânsă. Un pas înainte face doar sinteza personală a lui Ion Vasile Șerban (1983)[175]. Generalizări curente, etern-marxiste, despre „temeiurile sociale" ale artei (și deci ale literaturii), într-un modest tratat academic, în colaborare[176].

7. Imaginea caleidoscopică a secolului actual demonstrează, încă o dată, că reducționismul sociologic n-a fost, în nici o perioadă, predominant și, mai ales, scutit de obiecții. Îndoieli fundamentale și critici severe l-au însoțit de fapt încă de la apariție. Multe rezerve vin chiar din interiorul „sociologiei literare" însăși. Se înregistrează câteva obiecții-tip. Ele pot fi dispuse în ordinea distanțării progresive, până la negarea radicală a determinismului sociologic-literar sub orice formă.

Astfel, încă de la începutul secolului, faimoasa formulă — moștenită și încă de mare prestigiu și circulație — „literatura — expresia societății" este pusă în discuție, criticată și negată. Ideea de „expresie" (artistică) o înlocuiește (B. Croce,

1904)[177]. Respingerea marxismului și materialismului vulgar se constată și ea, îndeosebi în a doua jumătate a secolului. Este efectul, pe de o parte, al tendințelor „revizioniste", pe de alta al influențelor noilor metode, cum am văzut. Structuralismul genetic, de pildă (L. Goldmann), nu mai acceptă teoria „reflectării" nici măcar în varianta Lukács. Intervine însă și verificarea istorico-literară, pe texte, care aduce corectări necesare[178]. Se respinge, deocamdată, și teoria conform căreia societatea burgheză ar fi mai defavorabilă poeziei decât societatea claselor dominante anterioare[179].

În general, determinismul strict este corectat prin teza „cauzalității" literare plurale: influențe istorico-sociale, desigur, dar și spirituale, literare, lingvistice etc. Presiunea rămâne totuși enormă. În faza sa eroică, de început, formalismul însuși nu preconiza „separatismul" de societate, ci doar „autonomia funcției estetice"[180], precum am văzut. Ulterior, teoria marxistă oficială sovietică admite totuși și existența unor „legi" literare proprii, „paralele" cu ale dezvoltării sociale[181]. Confirmare tardivă a unor teze ce făceau, în primele decenii, adevărată figură de avangardă.

Recunoașterea autonomiei relative a literaturii confirmă și nuanțează acest principiu de bază. El este afirmat cu putere, din direcție pur estetică, de-a lungul întregului secol (A. III). Condiționarea socială a literaturii constituie o realitate. Iar modul său de expresie, de manifestare *în* și *prin* limbă, îi asigură o „autonomie latentă"[182]. Structura autonomă a limbii înlătură orice asimilare și subordonare radicală, din partea altor factori, sociali sau nu. Alt gen de observații duc la aceeași concluzie: literatura este în același timp „cauză" și „efect". Ea exprimă o stare de spirit și contribuie la transformarea acestei stări de spirit, „oglindă" și „interpretare" a societății[183]. Se observă, din nou, continuitatea unor formule clasice, tradiționale. Scriitorul „influențează" și el. Opera își „creează" și ea publicul său. Astfel de amendamente sunt curente. De unde, „dublul caracter al artei" (autonom și fapt social) recunoscut și de școala de la Franckfurt (Th. W. Adorno)[184].

Eliberarea de condiționarea socială rigidă este tradusă, în același timp, în termenii disputei fundamentale libertate / necesitate. Se subliniază rolul inițiativei individuale, al imprevizibilului și chiar al „hazardului" literar[185]. Rolul „hazardului obiectiv" în suprarealism este cunoscut. Într-o perioadă de maximă exaltare ideologico-propagandistică marxistă sau

marxizantă a ideii de „clasă" distanțările sunt cu atât mai notabile. Scriitorul poate să-și „trădeze" propria clasă. El se pune adesea în serviciul altei clase, depășește nu odată exigențele unei clase sociale. Mitul societății fără clase consolidează, paradoxal, aceeași autonomie[186].

Sunt combătute pe rând, și din această perspectivă, toate clișeele sociologizante dominante. Literatura nu „descrie", nici nu „reflectă" morfologia societății, ci doar „esența" sa[187]. Dacă Voltaire era elegant și spiritual, nu înseamnă că toată societatea franceză contemporană era la fel. Literatura nu „influențează" societatea chiar dacă ar dori-o. Nu se constată în nici o împrejurare un efect fundamental, hotărâtor, de origine „literară", asupra societății. Acest mit tenace, moralizant la început, apoi cu conținut sociologico-ideologic manifest în perioada contemporană, nu rezistă criticii. Doar că miturile sunt mereu mai puternice — și în secolul 20, pretins științific, riguros analitic etc. — decât evidențele obiective.

O dovadă și mai categorică a nonconcordanței dintre „literatură" și „societate" este adusă de numeroasele forme de neaderență și conflict direct, deschis, dintre cele două realități. Se observă frecvente critici, polemici și antagonisme. Se afirmă că literatura a avut totdeauna chiar un rol „adversativ" în societate, o funcție de „contestare" socială[188]. „Arta critică societatea prin simpla sa existență". „Ruptura de realitatea socială este o calitate esențială a artei", în toate formulările școlii de la Frankfurt[A17]. Se pretinde, de altfel, în același sens, că opoziția individ / cetate și — cu atât mai mult — scriitor / comunitate este permanentă. Sunt invocate, în continuare, tezele hegeliene ale refuzului și dialecticii negației. Scriitorul se simte de fapt un etern inadaptat, un *Narr* „în marginea societății". El nu dorește să fie recuperat ca „funcționar", nici ca obiect de „ asistență publică", un biet infirm asistat social. Vechi atitudini și teze romantice sunt reactualizate în esența lor. *Stello* se întâlnește cu suprarealiștii.

Sociologia „instituției literare" tinde să ratifice, de altfel, o astfel de opinie. Literatura ar fi, prin definiție, minoritară, operă de „refuz" și „contradicție"[189]. Rolul său nu este „sedativ" ci „iritant"[190]. Ideea de „conflict" este subliniată în repetate rânduri. Literatura relevă toate erorile, contradicțiile, dificultățile și conflictele sociale. Puse în lumină și „conștientizate", ele se agravează. Literatura este un obiect parazitar al societății și în același timp unul profund turbulent.

Din care cauză, există și tendința inversă, de a culpabiliza literatura, declarată un „delict imperfect"[191]. Se confruntă, în esență, două tipuri de literatură: conformistă și nonconformistă, oficială și marginală. Această polarizare devine evidentă mai ales în perioada „războiului rece", de mare intensitate propagandistică-ideologică.

A proclama funcția „subversivă" a literaturii înseamnă a-i contesta de fapt capacitatea de „expresie" și „reflectare". Ereditatea hegeliano-marxistă a acestei teze este indiscutabilă. Ea se constată și la curentele avangardei literare dintre cele două războaie. Ea caracterizează mai ales „stângismul" ideologico-literar european, mai ales al doilea război mondial. Dar și înainte se făceau observații pe tema conflictului dintre limbajul cultural, oficial, „autoritar" și cel „literar", care subminează o normă[192]. Teza devine efectiv la modă în cercurile dandyst-stângiste pariziene. Limbajul literar trebuie neapărat să fie subversiv, să combată „ceva".

Literatura nu trebuie să exprime, ci să reprime, ea, societatea, s-o conteste radical[193]. Este ceea ce proclamă, în termeni retoric-agresivi, toți teoreticienii „poeticii" revoluționare, de la trotkiști la maoiști, trecând prin grupul *Tel Quel* etc. Lozincile sunt incendiare: „Orice literatură trebuie să dărâme corpul social burghez". „Orice literatură este revoluționară, ceea ce este o tautologie"[194]. Teoria „represiunii" sociale, inclusiv a instinctelor, leagă în mod direct, mecanic, „rebeliunea instinctelor și rebeliunea politică"[195]. Avangarda literată și *the beatniks* mizează deopotrivă pe potențialul revoluționar al reluării. În felul acesta, „Marele Refuz este refuzat".

Literatura devine, deci, nu numai un instrument revoluționar dar și unul de terapeutică socială radicală. Nu mai este însă vorba de a „exprima" sau „reflecta" societatea, ci de a o transforma. Astfel de funcții și activități excesive sunt recunoscute din plin literaturii în această sferă, mai ales în a doua jumătate a secolului. Prăbușirea activismului (practic dar și teoretic) marxist-comunist înseamnă și stingerea, probabil definitivă, a acestei flăcări „revoluționare", de exaltare rece, abstractă, pur ideologică. Exemplu tipic de „grandoare" și „decadență" ale unei semnificații sociale a literaturii într-un context istoric strict limitat și definit.

Negarea determinismului social al literaturii constituie o adevărată constantă a reflexiei literare a secolului 20. Sunt parcurse toate tipurile de analiză și negație, de la polemica

documentat-academică la enunțarea de teze pur ideologice, unele de un dogmatism invers. Se contestă în mod radical toate principiile de bază ale sociologismului literar. De abia acum principiul autonomiei literaturii (A, III) primește o deplină confirmare, din direcție diametral opusă. Trebuie reținut și faptul că astfel de obiecții se fac auzite chiar și în momentele cele mai dogmatice ale sociologismului. Statistic vorbind, ele sunt sau ar fi în minoritate. Dar continuitatea istorică și coerența lor structurală sunt indiscutabile.

Astfel, critica universitară se întreabă (în deceniul trei) din perspectivă istorico-literară și comparată dacă „literatura este expresia societății", cu ecouri critice imediate, favorabile și de prestigiu (B. Croce)[196]. Se contestă mai ales principiul „repercusiunii mecanice". Se admite, chiar din perspectivă marxistă, că literatura este „expresia cea mai înaltă a societății". Doar că accentul cade, în această formulă, pe „expresie" și nu pe „societate". Esența socială ar fi de altfel de nerecuperat dacă ar fi lipsită de o formă literară[197]. Vechea controversă în legătură cu influența moravurilor asupra literaturii (și invers), lansată cu putere încă din secolul 18, se menține în actualitate. O butadă modernă dă, probabil, cea mai bună soluție: „Am dori să știm dacă literatura corupe moravurile sau dacă, dimpotrivă, moravurile corup literatura" (A. Capus). Elementul literar ireductibil (creația individuală, originală, opera, „capodopera") se opune, la fel, oricărei explicații mecaniciste. Chiar și partizanii sociologismului recunosc (1904) realitatea: opera literară „este un act individual, dar un act social al individului"[198]. Astfel de formule de sinteză („expresia individuală și expresia socială în artă", loc geometric între etnicul și specificul național) se întâlnesc și în estetica românească a epocii[199]. Se subliniază mai ales faptul că apariția „capodoperelor" nu poate fi „explicată" sociologic.

Într-o perioadă de adevărată mistică a „clasei sociale", întreținută activ, între cele două războaie, de propaganda Internaționalei a III-a, reluată și intensificată după război de întreaga stângă ideologică europeană, voci lucide nu lipsesc. Se respinge, de pildă, accepția pejorativă, a „literaturii burgheze" și se afirmă că „literatura transcede aceste probleme de clasă, deși le include". Dar orice „bună literatură" depășește momentul istoric[200]. Tendința de a înlocui ideea de „clasă" prin „grup social" (în consens cu „microsociologia" grupurilor sociale a lui J. L. Moreno) este și ea prezentă. Iar

aceasta are foarte vie conștiința de grup autonom. El poate chiar contesta, dezavua, critica etc. valorile propriei clase. Elita literară (care scrie și citește) nu se confundă, nici ea, cu elita socială. Avangarda cultivă ideea unei literaturi „care nu se coboară la nivelul masei vorace“[201].

Secolul 20 cunoaște, în felul acesta, și o respingere radicală a tezelor sociologiste. Concluzia ultimă răstoarnă complet principiul de bază: literatura nu confirmă și nici nu se conformează societății, ci i se opune în mod direct. Iar dacă păstrăm în continuare definiția figurată a acestei situații, se poate spune că literatura oferă nu numai imaginea *en plein*, dar și *en creux* a societății[202]. Același lucru se afirmă și despre „raportul dintre literatură și viață“. Adevărata „viață“ este literatura, scrisul și lectura sa. După Proust, ideea se transformă într-un clișeu eseistic. Arta, deci și literatura, este declarată inferioară „vieții“ și de către existențialism.

Concluzia întregului proces critic pe care secolul 20 îl face sociologiei literare, din perspectivă specifisto-autonomistă, este că tezele sale constituie, de fapt, anularea însăși a ideii de specific literar. Punctul de plecare este o „eroare“, o adevărată *fallacy*, în terminologie anglo-saxonă[203]. Capul de listă este marxismul literar, combătut și într-o sinteză recentă[A18]. Nu se poate vorbi de nici o „egalizare“, nici de o reducție sociologică. Din perspectivă antideterministă, o „literatură asocială“[204] poate fi deci pe deplin recunoscută.

3. ECONOMIA ȘI LITERATURA

Mult mai nouă, mai surprinzătoare și mai radicală este, în secolul 20, definirea raportului dintre economie și literatură. Dacă în materie de relații „sociale“ saltul față de secolul trecut indică mai curând o evoluție ascendentă firească, în domeniul „economiei“ situația se prezintă în mod substanțial diferit. Toate anticipările „economice“ pe care ideea de literatură le-a cunoscut în secolul anterior, în mod mai mult sau mai puțin intermitent și ocazional (pentru a nu mai vorbi de celelalte secole), se bucură în cel actual de o considerabilă dezvoltare, sistematizare și radicalizare. Un adevărat salt înainte. Relația *economic-literatură* este, pentru prima dată, efectiv aprofundată serios și insistent teoretizată.

Se poate chiar vorbi de o îmbogățire efectivă a ideii de literatură. Ea intră, în plin, în domeniul economic, recunoscută în mod deschis ca un element al economiei de piață. Într-un

sens, ne aflăm în fața uneia din cele mai originale accepții ale ideii de literatură ale secolului 20. Noțiunea de „specific literar", în sens tradițional, este — din acest unghi — complet părăsită. În locul său apare, prin împrumut direct sau extrapolare, o serie întreagă de termeni economici, gen „producție", „distribuție", „consumație" (și multe altele). În același timp, se produce o generalizare semnificativă: de la punerea în lumină a unor fenomene economice individuale (profesionalizarea scriitorului, de pildă, observată și în secolul anterior), la o teorie economică generală a literaturii (în diferite variante). Psihologia literară se modifică și ea în cercuri tot mai largi. Oroarea de trivializare comercială și mercantilism, tipică boemei romantice, apoi a „artei pentru artă" și estetismului, aproape că dispare. Faptul are serioase urmări asupra ideii de literatură, care-și adaugă noi semnificații.

O astfel de orientare depășește cu mult analiza condiționării economice a literaturii (devenită între timp adevărat truism prin recunoaștere generală, chiar și în zone „idealiste")[1], sau a literaturii ca document economic. De altfel, termeni ca „literatură economică", „economia literaturii", „economia textului literar" și altele de acest tip cunosc o tot mai largă răspândire. Apar și studii sistematice, aprofundate, cu astfel de titluri. Asemenea cercetări erau greu de imaginat în secolul trecut. Acum, operele literare sunt analizate în termeni pur economici. Sunt studiate ideile economice ale clasicilor (de ex. „Shakespeare ca economist"). Noțiunile de „schimburi" literare și economice devin omologabile, reciproc asimilate[2]. „Legătura dintre bani și literatură" este deschis recunoscută de unii oameni de litere chiar și fără preocupări economice[3].

Dar cele mai originale contribuții ale secolului (din ultimele decenii) privesc în special studiul analogiilor și solidarizărilor structurale dintre limbajul economic și cel literar. Se scot în evidență elemente „retorice" comune[4]. Se face chiar și istoria acestor relații (bani, limbaj, gândire)[5]. Analiza demonstrează că discursul (textului) economic include și structuri imaginare, că noțiuni ca: muncă, preț, profit, credit, cost etc. sunt adesea traduse și prin metafore[6]. Scriitorul este sau ar fi un „capitalist al sensurilor" etc. etc. Ansamblul acestor interferențe economico-literare schimbă complet perspectiva literară tradițională. Ea cunoaște pe întreaga durată a secolului, mai ales în această direcție, o de-estetizare și o de-„sacralizare" evidente. O astfel de orientare tinde să devină dominantă și totală.

1. Demistificarea radicală începe prin recunoașterea pe scară tot mai largă a profesionalizării scriitorului. Secolul 18, îndeosebi, în Anglia, înregistrează cu surprindere noul fenomen. Secolul 19 îl recunoaște din plin. Secolul 20 îl studiază atent și-l teoretizează. Scriitorul este un profesionist. Meseria sa este de a scrie. Literatura ca *profesie* este o mare realitate. Spiritele lucide (ca Remy de Gourmont) o recunosc pe față încă în plină perioadă simbolist-estetizantă: „Meseria de a scrie este o meserie"[7] (cu subînțelesul imediat și evident: ca oricare alta). Fenomenul este deplâns, recunoscut și chiar recomandat, după împrejurări. Nu însă și negat. Ceea ce ar constitui o imposibilitate.

Frecvența referințelor dovedește că este vorba de o preocupare la ordinea zilei, atât a mediilor literar-editoriale, cât și a sociologiei literare care începe să aprofundeze fenomenul[8]. Expresiile consacrate corespunzătoare sunt: *technocrat writer* (engl.), *oficio de escribir* (sp.), *écrivain professionnel* (fr.), *Schreiber, Schriftsteller* opus lui *Dichter* (germ.). Doar că scriitorul face încă figură de producător individual, neasimilat și neadaptat integral economiei capitaliste. El trece încă drept „ultimul artizan solitar al societății industriale"[A1]. „A deschide prăvălie *(open his shop)* echivalează (în SUA) cu „a face literatură"[9]. Drept urmare, literatura rămâne încă „o artă artizanală într-o economie a producției de masă" (J. H. Cardinal Newmann)[A2]. Prezența sa pare — din acest punct de vedere — total anacronică. Ea perpetuează virtuțile solitare ale „creatorului" individual. Noile condiții economice ale epocii tind să impună o altă accepție și definiție a literaturii. Una diametral opusă.

Noul punct de plecare este denunțarea tăioasă, „cinică", a tradițiilor, prejudecăților și ipocriziilor legate de rentabilitatea economică a literaturii. Ea este mereu suspectă, complexată, pusă în discuție. Mecenatul regal a dispărut, practica dedicațiilor este părăsită, iluziile romantice s-au evaporat, subvențiile sunt un mit. Fără bani, pe scurt, nu se mai poate „face" literatură[10]. Realitatea, brutală, trebuie privită în față: „Literatura este o profesie rentabilă *(qui paye)*"[11]. Se scrie pentru „profit" *(for profit)*, „câștig" *(lucre)*[12] din necesități evidente: scriitorul trebuie să „trăiască". Deci să se... „hrănească". De unde alte expresii derivate, semiironice, semisarcastice: *littérature alimentaire* (formulă foarte răspândită), *la littérature à l'estomac* (Julien Gracq, 1961). Reacțiile lui Boileau din *L'Art poétique* (IV, v. 150—152) au rămas mult în urmă. O curiozitate total depășită a istoriei ideii de litera-

tură. În perioada actuală, tema rentabilității literaturii, larg acceptată, este dezbătută inclusiv în congrese literare specializate (1962,1965)[13] etc.

2. Secolul 20 scoate puternic în evidență dimensiunea istorică a etapelor parcurse, nu numai a determinărilor sociale, dar și economice. În esență, este vorba de două moduri de a face literatură, de două concepții, de două metode opuse. Pe scurt, de trecerea de la *producția* literară artizanală la cea industrială. Fenomenul este bine pus în lumină. El definește realități literare noi, traduse într-un limbaj teoretic nou. Tipică secolului nostru, la acest capitol, este extrapolarea generalizată a unor noțiuni economice, gen muncă, producție, marfă, rentabilitate etc., la totalitatea activităților literare „productive". Limbaj tehnic nou, brutal, considerat de unii chiar „trivial" din perspectivă estetică tot mai depășită. Dar realist, obiectiv, modern, pe deplin adaptat contextului social și economic al epocii. Ruptura de vechea, „istorica", mentalitate literară este, mai ales acum, evidentă și totală.

Analiza semantică lucidă a noțiunilor, care nu lipsește nici ea în secolul nostru, relevă profunda ambiguitate a ideii de „producție". Ea poate defini în același timp: 1. un proces industrial (sens modern), dar și 2. o creație individuală (sens tradițional)[14]. Producție pe scară industrială, așa zicând pe bandă, de o parte; producția unei opere, individuale, în sens restrâns, de alta. Considerațiile și preferințele unui Paul Valéry, de pildă, interesat mai mult de „producerea" poeziei decât de „produsul" său, se înscriu în aceleași preocupări. Dar ideea de „producție", în sens figurat, are și înțelesul confecției la comandă de texte care se „cer" pe piața literară. B. Croce stabilea tocmai o astfel de tipologie: *Poeți, literați și producători de literatură* încă de la începutul secolului (1905): „În producătorii de literatură intră cea mai mare parte a furnizorilor teatrelor, scriitorilor de romane și de literatură ușoară (*amena*), istorici de ocazie, care improvizează cărți în jurul evenimentelor zilei sau trecute etc."[15]. Ceea ce se va înțelege în deceniile următoare și mai ales, în a doua jumătate a secolului, prin paraliteratură și literatură de masă — inclusă în categoria mai largă a „industriei culturale" (despre care vom vorbi în continuare) — este anticipat și definit cu precizie.

Contextele socio-economice radical deosebite în vest și est, mai ales după al doilea război mondial, modifică profund ideea de „producție literară". În regimurile colectivist-comuniste, producția devine un adevărat mit propagandistic. Producție industrială, conform unui plan centralizat, riguros controlat.

Literatura devine o formă de „comandă socială": birocratizată și dirijată. „Școala de literatură" urmărește să formeze „scriitori" în serie. Scriitorul este un activist (în sfera puterii) și un funcționar de stat (în activitatea profesională). Permanent încadrat și controlat, el nu cunoaște decât constrângerea și lipsa de libertate. Statutele *Uniunii Scriitorilor* din fostele țări socialiste o dovedesc. Mentalitatea conformistă, disciplinată, uniformizată a salariatului sau stipendiatului de stat (singurul care-l poate plăti și întreține), cu statut adesea de adevărat sinecurist, caracterizează acest tip de scriitor-producător. Inițiativa și debușeul particular sunt excluse. Îndepărtarea din „viața literară", din „Uniuni" și interzicerea de a semna echivalează cu moartea literară și sinuciderea economică. De unde autocenzura, nivelarea, refularea originalității, stereotipia funciară a producției sale. Acest „tip istoric" de scriitor este caracteristic epocii. Dacă au apărut totuși, chiar și în aceste condiții disperate, opere originale și de inițiativă, faptul demonstrează, odată mai mult, că determinismele stricte n-au mare priză asupra personalității literare reale. Demonstrație indirectă, dar absolut convingătoare, a erorii reducționiste.

Cu totul diferit este statutul scriitorului, al „producătorului" de literatură, în societatea occidentală capitalistă. El trebuie să „producă" efectiv, să „scrie", să fie „rentabil", sau să supraviețuiască economic prin alte mijloace (de obicei salariale). Că el suportă toate exigențele, servituțile și presiunile „pieții literare", faptul este adesea recunoscut și denunțat pe față. În spirit de demistificare și critică anticapitalistă, precum la W. Benjamin (un text clasic: *Der Autor als Produzent*, 1934)[16], în sensul analizei marxiste curente, de alții[17]. Se scrie la „comandă", sub „contract", cu termene fixe de livrare etc. Faptul impune o strictă disciplină a muncii și o altă etică profesională.

În special ideea de *praxis* se bucură de succes, mai ales în cercurile marxisto-formaliste, care au dominat teoria literară occidentală îndeosebi în deceniile șase, șapte și opt. Noțiunile-cheie de „scriitură" și „text" sunt asimilate ideii de „productivitate", modernizare a conceptului marxist clasic de „mod de producție". Pentru grupul stângist *Tel Quel*, „practica literară" elimină radical învechita noțiune de „creație". „Textul" este doar „producție", o „producție textuală", „literatura" la fel și nimic mai mult[18].

Se constată în prelungirea acestor omologări reducționiste și o lărgire considerabilă a noțiunii de „producție". Literatura

„produce" propriul său sens („activitate producătoare, literatura este prin definiție liberă de orice sens care precede practica sa"[19]). Există și o „producere a interesului romanesc" etc. Poetica generativă este, uneori, asociată și ea „productivității literare"[20]. Succesul noțiunii se constată și în „pragmatica literaturii", unde înlocuiește și chiar elimină, în cazuri precise, ideea de specific literar[A3]. De asemenea, în hermeneutică, unde „productivitatea literară" este asimilată, în perspectiva istoriei literare tradiționalei acțiuni de *poiesis* (H. R. Jauss[21]).

În perioada imediat următoare revoluției din octombrie, în Rusia, noțiunea de „producție literară artistică" era interpretată în modul cel mai îngust și material posibil. Scriitorul specialist, individual, urma să fie înlocuit printr-un colectiv de „producători"[A4]. În artele plastice, la fel. Este interpretarea cea mai radical-stângistă a ideii de productivitate. Dar și în unele interpretări ulterioare, opera scriitorului individual, „artizanal", independent, cu program propriu (avangardă, poezie pură etc.) este asimilată „micii producții" economico-industriale. Spre deosebire de „marea producție" literară, orientată de norme diametral opuse, îndeosebi a „succesului"[22].

Se pune în același timp întrebarea, pe deplin justificată, dacă întreagă această terminologie economico-literară este într-adevăr legitimă și mai ales riguroasă: „Metaforă, concept sau câmp problematic"?[23] Ea se extinde, de altfel, fără multe scrupule semantice, întregului circuit economic: producție, distribuție, consumație. De unde existența, figurat vorbind, a „literaturii producției" și a „literaturii consumației". Astfel de termeni, care apar încă la J.-P. Sartre, în faza sa de contaminare marxistă[24], devin curenți, banali, în perioada imediat următoare.

Această transpunere de noțiuni economice în domeniul artelor frumoase și a literaturii se constată, surprinzător, și în eseistica românească a anilor douăzeci. Se vorbește de pe acum de existența unui „simplu consumator de frumusețe" (D.I. Suchianu)[25]. Asemenea inițiative merită semnalate și reținute. Ulterior, prin sincronizare inevitabilă și spirit de compilație, ideea de „ productivitate" literară are și la noi sensul curent, parizian, semiologic, dominant[26].

3. Aceeași oscilare între sensul metaforic și propriu definește și traducerea în termeni industriali a procesului de producție, asimilat *industriei literare*. În Europa de vest, expresia este urmarea directă a influenței industriale capitaliste. Analiza marxistă a acestui context este transferată, în mod

direct și masiv, asupra așa-zisei „produceri" a literaturii. Intervine în același timp și ambiguitatea altor noțiuni-cheie, strâns asociate, precum „muncă" *(travail, labeur)*, tipice analizei actului poetic, mai ales la Paul Valéry. Acesta folosește și alte noțiuni economice curente de care am amintit, gen „producție" și „consumație"[27].

Totul pleacă de la nu mai puțin vechea noțiune de *a face (poiein)*. Ea este actualizată cu aerul unei mari descoperiri: „Literatura este posibilă pentru că lumea nu este făcută" (R. Barthes)[28]. Lucrătorul industrial, într-adevăr, „muncește". Dar și scriitorul „muncește" în felul său. De unde, identificarea simplificatoare, profund reducționistă, a celor două activități. Marxismul este marele inspirator al acestei enorme și facile egalități și mistificări care escamotează sensul specific al fiecărei „munci". Iar când vrea, totuși — în același spirit și literă marxist-dogmatică — să păstreze o aparență de respect pentru specificitatea muncii literare, scriitorul devine doar un simplu „muncitor al cuvintelor" *(Schriftsteller oder Wortarbeiter)*[29]. Munca sa este făcută „asupra limbii și prin limbă" *(travail sur, dans et par le langage)*[A5]. Ce „produs" anume rezultă din această „muncă" nu interesează.

Termenul de „fabricație" și „fabrică" (literară) suferă un proces identic. El circulă în același câmp semantic-lexicografic. O primă (?) atestare, în sens pur literar, apare sub evidentă influență marxistă, după revoluția din octombrie: „Opera de artă literară — scrie B. Eichenbaum (1919) — este totdeauna ceva fabricat, format, inventat — nu numai de ordin artistic, dar și artificial în sensul bun al termenului"[A6]. Spiritul formalist, de construcție prin procedee tehnico-formale, riguros organizate, se regăsește din plin într-o astfel de imagine. Ea va face de altfel școală. Când voga formalismului, după deceniul șase, se răspândește, omologarea „formă" — „fabricare" devine curentă[30]. Influența marxistă, vulgarizatoare, o consolidează și mai mult[31]. Termenul cunoaște și o răspândire publicistic-polemică: „Fabrica literară"[32] acoperă întreaga sferă a literaturii de consum, a paraliteraturii. Noțiunea este indisociabilă în secolul 20 de produsul literar pur comercial, efectiv „vandabil", adaptat comenzii și cererii pieții literare. Și metafora „mașina cărții" este folosită în același sens.

Seducția acestei terminologii vine și din direcția concepției lucide, calculate, riguros controlate. Rădăcinile urcă în secolul trecut, la Poe, cel din *The Philosophy of Composition*. Nu este de mirare că, în deceniul trei al secolului nostru, Paul

Valéry vorbește și el de poezie ca de o „industrie ciudată" *(étrange industrie)*[33]. Expresia pătrunde inevitabil și în poetica românească a epocii[34]. Tradiția terminologică a „literaturii industriale" — moștenită și ea din secolul trecut — se dovedește și mai puternică. Ea este asociată în mod curent jurnalismului și foiletonismului modern, *mediilor* literare-comerciale. O folosește chiar și B. Croce[35]. Când se urmărește o anume înnobilare și salvare a specificului literar, se ajunge la o formulă, așa-zicând, de compromis: „Literatura este o industrie de lux"[A7].

Concepția tipică „industrialismului" epocii este cea a lui W. Benjamin din *Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit* (1936), a „operei de artă în epoca reproducerii mecanice". Deși exemplele cele mai concludente aparțin artelor plastice, decorative, industriale, literatura cunoaște și ea forme de „reproducere": copiere, reeditare, repetiție, relicve de clișee, de invariante etc. Dadaismul urmărește efecte pe care publicul le caută în filme[36]. Noțiunea „artei industriale" strâns asociată „artei sociale" devine de altfel curentă, ratificată din plin, studiată istoric și teoretic. Este o realitate evidentă a industrializării epocii noastre[37]. Că reproducerea mecanică distruge sensul autonomiei artei și, la limită, însuși sensul cultural tradițional al literaturii[38], nu mai prezintă — din acest punct de vedere — nici o importanță.

4. Termenul cel mai propriu, care corespunde în secolul 20 ideii de producție literară, destinată consumului și comercializării, este cel de *marfă*. Literatura este de fapt, din perspectiva industrial-comercială dominantă, o „marfă" ca oricare alta. Noțiunea apare, cum știm, încă din secolul trecut. Acum ea se generalizează, larg acceptată și studiată. Prejudecățile aristocrat-elitist-esteticizante sunt total părăsite. Literatura, în orice caz, literatura de masă, distractivă, paraliteratura are și un vădit „aspect de marfă" *(Warencharacter)*[39]. Drept urmare, „arta ca marfă" devine o expresie curentă. Ea se verifică prin analize retrospective și, în secolul 19, odată cu începuturile literaturii industriale[40]. Vulgarizarea sa se constată în sferele cele mai largi, inclusiv sub influența stângistă: funcția socială a cuvântului literar este de a „transforma gândirea ... în marfă" *(marchandise)*[41]. Sensul polemic, demistificator, este manifest, cu o nuanță de „avangardă" ideologică pariziană foarte vizibilă.

Ideea de literatură pătrunde, în astfel de împrejurări, în medii și contexte tot mai depărtate de izvoarele și accepțiile sale originare. Intervine nu numai reducționalismul economic

radical, într-un sens inevitabil, dar și spectaculoase modificări și răsturnări semantice. Realitățile epocii sunt nu mai puțin evidente. Există, într-adevăr, în secolul 20, în plină economie de piață, o „piață literară" (*marché littéraire, foire littéraire*). Ea devine obiect de pamflet, de reportaj mai mult sau mai puțin resemnat[42], sau de analiză sociologică pozitivă[43]. Se vorbește în legătură cu literatura și de „reificare", de „fetișismul pieții"[44] și de alte noțiuni înrudite de economie politică marxistă ori marxizantă. Odată cu apariția tiparului, integrarea literaturii în „piața liberă" (*free market*) nu poate fi deci decât firească. De unde o altă serie de urmări total eretice pentru ideea tradițională de *literatură*.

Includerea sa în circuitul producție-distribuție-consumație este — cum am văzut — nu numai posibilă, dar și inevitabilă din perspectiva realităților epocii. Ceea ce duce la concluzia că literatură-„marfă", cartea-„marfă" este un obiect comercial ca oricare altul, ce trebuie să se vândă. Literatura devine o ramură a industriei cărții în calitatea sa de „bun de consum" (*Konsumartikel*)[45], cât mai larg posibil. Fenomenul ediției „ieftine", „cărții de buznar", clasicilor ce se vând și în *drugstore* corespunde tocmai acestei tendințe. Ea duce la preocuparea constantă a succesului comercial — realitate sociologică fundamentală, cum am constatat (A, IV, 2) — publicității, reclamei, pătrunderii cât mai adânci și mai frecvente în *mass media*. Literatura devine „publicitară" în sensul cel mai propriu și mai larg al cuvântului. Influența publicității asupra artei moderne — îndeosebi asupra graficii, desenului industrial, fotografiei — este dealtfel hotărâtoare. Literatura nu face nici ea excepție. Publicitatea nu este numai forma cea mai explicită a angajamentului politico-ideologic, dar (mai ales) un „discurs indirect al mărfii"[46].

Profesionalizarea scriitorului și a literaturii — fenomen tipic ideii de literatură a secolului 20 — pune din plin și problema „drepturilor de autor" și deci și a faimosului *copyright*. Strămoșii săi îndepărtați sunt, de-a lungul secolelor, „privilegiile" și „licențele" editoriale. Există în mod incontestabil o „proprietate literară"[47]. Ea este apărată prin mijloace legale[48], atât în societatea capitalistă cât și (fostă) comunistă. În ciuda utopiei lui Maiakovski (*150.000.000*) care preconiza dispariția proprietății literare. O creație anonimă, „socializată", proprietatea tuturor, continuată de oricine etc. „Drepturi de autor" se plătesc, de altfel în Europa, încă din secolul 13 (o primă (?) atestare în legătură cu Walter von der Vogelweide: „fünf large Soldi", din 1203[A8]). Ideea literaturii de „rentieri",

dezinteresată, flaubertiană, intră în mare eclipsă. La fel, cea a literaturii în „regie proprie", *à comptes d'auteur*, Literatura a devenit un obiect economic, de schimb. Ea are un proprietar (autorul, editorul), o valoare (dreptul de autor/prețul de vânzare al cărții) și un consumator (publicul cititor). Nu este însă vorba de nici o degradare sau corupere a „literaturii". Doar de redefinirea sa lucidă, în funcție de realitatea economică a secolului actual. Chiar dacă profund netradițională, neconformistă, necanonică.

Toate polemicile pe această temă de inspirație marxistă n-au până la urmă altă urmare (în afară de sensul pur ideologic asupra căruia vom reveni pe larg în capitolul următor) decât îmbogățirea ideii de *literatură* cu noi termeni și accepții: „capitalizarea spiritului", „devenirea literaturii ca marfă" (*Zur-Ware-Werden der Literatur*), „obiect de speculă a literaturii capitaliste" (*Spekulationsobjekt des Literatur-Kapitalismus*) etc. G. Lukács este marele patron al acestei terminologii abuziv-polemice[49]. La ea se adaugă și noțiunea americană de *sponsor*. Într-o enumerare americană nu mai puțin polemică, întâlnim citați, la această categorie, până și... *C.I.A.*, „America's robber barons" și (cine s-ar fi așteptat?) chiar și..... „The Writers Union of Romania"[50] *(sic)*. Sunt deformările, uneori caricaturale, ale ideii de „patron/proprietar" al literaturii. Vechiul „mecenat" este înlocuit prin ideea de „comandă" și „patronaj"[51]. Se poate deci vorbi, în același sens, de un dublu „angajament": ideologic (sens figurat) și prin contract (sens propriu, angajare remunerată, salariată, procentuală etc.).

O astfel de analiză a situației economice a literaturii, începută cu mult înainte de secolul 20, constituie în același timp și o mare demistificare a marxismului. Ea aparține nu mai puțin — și spre meritul său — epocii noastre. Pe de o parte, punerea în lumină a condiționării economice a literaturii nu este deloc o „descoperire" marxistă. Orice privire retrospectivă o dovedește. Pe de alta, întreaga istorie literară europeană și americană dezminte teza aberant-dogmatică potrivit căreia capitalismul ar fi ostil producției literare. Cât privește teza „naționalizării literaturii"[52], în sensul socializării mijloacelor de producție, ea rămâne doar în categoria curiozităților și fanteziilor ideologico-terminologice. De asemenea aspecte caricaturale biografia ideii de literatură n-are cum fi scutită. Mai ales în astfel de contexte politico-sociale profund antiliberale.

5. Aspectul fecund, notabil, rămâne totuși îmbogățirea efectivă a definiției *literaturii* în sens economic. Reducționismul se

rezolvă într-o modificare și inovare radicală a ideii de literatură. Apar în felul acesta definiții noi, dintre cele mai tipice și mai reprezentative pentru mentalitatea literară a secolului actual. Ele coexistă, contrabalansează și adesea chiar elimină definițiile autonomiste, specifiste și formaliste trecute în revistă. Situația definește și altă împrejurare tipică epocii. Monopolul, exclusivismul și dogmatismul definiției unice nu mai sunt posibile. Mai mult decât atât: astfel de constatări, verificate fugitiv, în trecut, sunt enunțate acum pe față. Ne aflăm în faza polivalenței și polifoniei integrale a ideii de literatură. Ea poate să semnifice acum „orice". Ceea ce, în ultimă analiză, poate să însemne și „nimic". Posibilitatea unei mari crize a ideii de literatură este și în felul acesta larg deschisă. Vom reveni la locul său asupra acestei dificultăți serioase.

Definirea literaturii ca „marfă" o asociază indisolubil ideii de comerț, piață, cumpărare, vânzare: „Literatura este ceea ce se vinde" (F. Fénéon)[A9]. Ea are „vise de vânzare" *(verkäufte Träume)*[53]. „Literatura, opera literară rămâne incompletă dacă n-a trecut de pe birou pe piață"[54]. Literatura devine „marfă" și marfa devine „literatură". Astfel de interferențe anulează toate semnificațiile „clasice" ale literaturii înlocuite prin altele efectiv „moderne".

Noua terminologie se diversifică în sensul „folosirii" și „consumului", ca note literare esențiale. Din care cauză, unii preferă termenul, mai nou și mai precis, de *Gebrauchsliteratur* — ce are un sens funcțional precis — lui *Trivialliteratur*, despre care vom vorbi pe larg, ce păstrează încă un sens predominant estetic[55]. Poate și mai proprie este însă expresia: „scriere de consum" *(Gebrauchschrifttum)*[56], care elimină complet și radical orice conotație literar-estetică. În același timp, se păstrează și sensul originar, fundamental, etimonul de bază al *literaturii:* simpla *literă,* litera *scrisă.* Se configurează și se consolidează, în felul acesta, dualitatea și antinomia „literatură artistică și literatură de consum"[57]. Ultima formulă se bucură de o largă răspândire.

Literatura de piață, literatura de consum înseamnă, în același timp, „literatură de consum de masă", „vândută maselor"[58], obiect de comerț și industrie literară, așa-zicând *en gros.* Teza este mult dezbătută. Termeni ca „literatură de masă și de consum", tot mai intim asociați[59], devin de circulație curentă. Marxismul însuși (Lenin, 1905), elogiază „literatura de piață", a „presei democratice" bineînțeles[A10]. Astfel de fenomene paraliterare sunt, de fapt, reperate și catalogate de

mult. Dar abia secolul 20 subliniază atât de insistent latura lor pur economică.

O expresie tipică epocii este, în aceeași ordine de idei, și „cartea de succes", „care-se-vinde-cel-mai-bine": celebrul *best-seller*. Concluzia este una singură: tot ce se vinde (bine) este *ipso facto* „literatură". Termenul ar fi apărut în USA în 1895. În 1905, el intră în presă. Noua expresie nu înseamnă nimic altceva decât recunoașterea unui fapt pur economic: al cărții care se vinde cel mai bine într-un loc anume[60]. Literatura, ca ramură de producție, oferă pieții bunuri de consum cât mai vandabile posibil. Este vorba de „literatură comercială" în sensul cel mai propriu al cuvântului și nimic mai mult.

Urmările sunt considerabile, în contradicție totală cu tradiția „nobilă" a ideii de literatură. În special ideea de valoare (absolută, estetică) intră în umbră înlocuită cu valoarea de „folosire", de „schimb". Expresiile germane corespunzătoare sunt: *Gebrauchswert și Tauschwert*.[61] Uneori și *Austellungwert* (valoarea de expunere, într-o expoziție)[62]. Se impun și o serie de distincții: valoarea estetică nu este influențată de cursul pieții; valoarea de schimb corespunde în schimb acestui curs. Sunt două valori net deosebite. Același *distinguo* și în ce privește „folosința": pentru ea însăși, în fine, și pentru schimb-comerț. Consum pe loc al producătorului, consum în timp al cumpărătorului etc. De la valoarea estetică (*ästhetisches Wert*) la cea de „distracție" (*Unterhaltungswert*)[63].

Și statutul scriitorului se schimbă: „autorul ca producător" este preocupat doar de aceste „valori" și nu de altele. Când nu le poate produce, el are neapărat nevoie de o „a doua meserie" pur alimentară. Concluzia? Economia de piață, capitalistă, are tendința să asimileze și deci să omologheze chiar și literatura cea mai inconformist-avangardistă[A11] Principiul și metoda de selecție sunt uniforme și drastice: transportarea literaturii — și a oricărui obiect artistic — în obiect vandabil. Prin publicitate, reclamă, snobism etc. operația devine posibilă. Privită din unghi economic, ideea de literatură cunoaște, în felul acesta, în secolul 20, o extremă relativizare. Probabil cea mai mare din întreaga sa biografie.

6. Această concepție economică a literaturii nu întrunește totuși unanimitatea. Tenacitatea ideilor tradiționale se menține considerabilă. Contestarea factorului pur economic este frecventă. Se înregistrează critici, proteste, rezerve serioase.

Rezistența cea mai puternică vine din direcția estetică, din partea partizanilor specificului și autonomiei literare. Acuzația cea mai gravă privește distrugerea punctului de vedere „lite-

rar". Fenomenul este reținut și de „istoria ideilor literare"[A12]. Atacurile împotriva „mercantilismului literar" sunt insistente și — până la al doilea război mondial — destul de frecvente. Unii scriitori se plâng că industriașii literaturii au „scoborât literatura la nivelul unei simple marfe" (P. Léautaud)[A31]. Alții subliniază ideea că „poezia pură", de pildă, este prin definiție o „antimarfă"[64]. Alții adoptă o atitudine de distanțare ironică: „Știu că literatura nu-și hrănește autorul. Din fericire, nu-mi este foarte foame" (J. Renard)[65]. Alții, în sfârșit, se resemnează: „Literele pure ... nu plătesc totdeauna în bani gheață" (F. Sarcey)[A14].

Foarte înrudite cu aceste critici sunt și obiecțiile privitoare la degradarea calității literare a produselor de serie. Marfa literară se confundă adesea cu *kitsch*-ul literar, cu „prostul gust"[66]. Criteriile de pură rentabilitate duc adesea la improvizații, la neglijențe de tot felul, la o simplă maculatură. Chiar și sociologii „masificării literaturii" rețin acest fenomen negativ, după ei inevitabil[67]. Ideea de „valoare" își schimbă sensul. Interesează doar conținutul pur economic. Se poate de altfel observa că acest criteriu estetic tradițional iese tot mai mult din circulație. În orice caz, *mass media* publicitară nu-l mai invocă. Este un semn sigur că mentalitatea literară a secolului 20, în primul rând cea occidentală, a suferit o mutație considerabilă. Poate chiar una hotărâtoare.

Faptul nu rămâne fără serioase urmări denunțate și pe alte planuri. Se produce un fenomen de gravă alienare, a scriitorului în primul rând. El nu mai produce „literatură", ci doar „produse de pură consumație". Întreg conținutul și sensul existenței sale se schimbă. Economicul alienează literatura, obligată să devină „altceva"[68]. Avangardele, suprarealismul, dar și prelungirile sale, gen *La littérature et le mal* de G. Bataille (1957), ridică tot atâtea proteste: refuz al rentabilității, muncii, profesionalismului etc. „Nu este admisibil ca gândirea să fie la ordinele banului" (P. Eluard — A. Breton)[A15]. Și totuși ...

Intervine și un alt gen de alienare la nivel cultural general: industrializarea și comercializarea culturii se concentrează tot mai mult în tot mai puține mâini. De unde fenomene de monopolizare și trustificare ale literaturii, efecte ale concentrării capitaliste. Patronul literaturii devine acum „consiliul de administrație" și „managerul" său direct. Se înregistrează proteste, în genere vest-europene[69], dar situația nu se schimbă. Ea n-a fost mai bună nici în fostele regimuri din est, unde „exploatarea" capitalistă a literaturii a fost înlocuită de cea „socialistă". Scriitorul nu mai „producea" pentru editorul

particular, ci pentru editorul-stat și pentru aparatele sale de propagandă, pentru Partid. Scriitorul funcționar de stat, supus „comenzii sociale", nu este mai puțin alienat decât cel supus „comenzii editoriale", „de librărie", din vestul „capitalist". Adesea în forme chiar mai grave și mai brutale.

O analiză comparativă strictă și în adâncime a acestei situații evidente lipsește încă. Ea a fost făcută doar cu intermitență cu prilejul discuției critice a tezelor lui G. Lukács, de pildă[A16]. După cum lipsește și o adevărată sinteză critică a raporturilor reale dintre literatură și economie: cauzalități, interferențe, paralelisme. Nu orice „gen" de literatură este contaminat de economia de piață. Se pune și întrebarea: de ce un grup cumpără o „marfă" literară și nu un altul? De ce publicul literar, chiar în domeniul economic-literar, are rezistențe, preferințe, adesea imposibil de explicat? Despre „misterul" succesului literar se vorbește cu insistență încă din secolul trecut. Fenomenul marilor *bestsellers* repede uitate (San Antonio, *Love Story* etc.) este și el de reținut.

Lipsiți de o piață literară dezvoltată până la al doilea război mondial, absența unor astfel de preocupări era, într-un fel, firească în publicistica noastră. Mentalitatea dominantă, conservatoare, întreținea mitul aristocratic al literaturii gratuite. Este caracteristică reacția lui S. Mehedinți (discipol maiorescian) împotriva „americanismului literar" (1908). El respinge literatura comercială, „volumele de speculă", „moda americană", „impresarii", „piața" etc.[70] Și Delavrancea are astfel de reacțiuni pur sentimentale. Tema este atinsă, în trecere, și de sociologia de catedră (M. Ralea)[71]. Când marxismul devine obligator, asistăm la convertiri în masă, unele spectaculoase (deși simulate), precum a lui G. Călinescu. Acesta descoperă, după .... descoperirea Americii, o „schimbare de structură economică profundă" a Spaniei: „Fenomenul rezultă limpede din literatură"[72] *(sic)*. Placajul ideologic-mecanic este evident.

4. IDEILE, IDEOLOGIA ȘI LITERATURA

Totalitatea relațiilor sociologico-literare ale secolului 20 apar și mai limpezi dacă sunt privite în contextul și perspectiva lor ideologică. Secolul nostru este de altfel eminamente ideologic. El reprezintă un moment de maximă ideologizare a ideii de literatură și a tuturor conexiunilor sale. Este perioada

cea mai importantă și mai plină de astfel de urmări din întreaga sa biografie. Acest fapt îi asigură pe un plan și „originalitatea". O ideologizare intensă, mai mult acută decât profundă, adesea exorbitantă și intolerantă, plină de conotații și grave consecințe politice. Căci ideologizarea secolului 20 are în același timp cauze și urmări profund politice. De „stânga" îndeosebi, dar și de „dreapta". De unde numeroase manifeste, dogmatizări, controverse, polemici violente. Secol agitat, puternic „angajat", într-un sens sau altul. O astfel de situație pune, nu odată, în primejdie totalitatea valorilor specificate și autonomiste ale literaturii, cucerite și definite cu destulă greutate. Pentru mulți aceste valori par din ce în ce mai anacronice, depășite. *Verbi gratia*, chiar „reacționare".

Această împrejurare are și o altă urmare caracteristică: secolul actual este epoca marilor militantisme ideologice. El privilegiază într-o măsură nemaiatinsă până acum — nici măcar în secolul 18 și acela foarte ideologizat — notele activiste, militante, combative ale ideologiilor în dispută. Parcurgem din plin epoca marilor convingeri ideologico-politice intransigente și militante. Ele au fost totdeauna exprimate. Dar niciodată cu vigoarea și intoleranța acestui secol. Drept urmare, apariția unei realități literare total inedite: totalitarismul literar de „stânga" sau de „dreapta", plin în ambele cazuri de efecte grave și nefaste. Parcurgem din plin o epocă a dogmelor, *index*-urilor, cenzurii ideologico-literare „revoluționare" sau „contrarevoluționare". Privind foarte de sus, ideea de literatură se îmbogățește considerabil. Ea pătrunde în zone până acum nefrecventate sau puțin parcurse de gândirea literară. Dar devierile, alterările și ecourile sunt atât de mari și grave, încât însăși ideea de literatură intră în criză. Progresul realizat pe un plan este anulat pe un altul. Vom reveni pe larg asupra acestor aspecte.

Impactul ideologic asupra ideii de literatură în secolul 20 este deosebit de evident mai ales în trei sectoare dominante: 1. Conținutul ideologic al literaturii — literatura „este" ideologică; 2. Literatura „propagă" direct sau indirect *o* ideologie; 3. Ideologia condiționează și chiar domină întreaga reflexie și teorie a literaturii. Tradiția marilor sisteme filozofico-ideologice continuă, în secolul actual, îndeosebi prin marxism. În același timp, epoca noastră începe să ilustreze nu numai succesul, dar și apusul ideologiilor. De orice orientare.

Acest fenomen crepuscular se repercutează în mod direct și asupra ideii de literatură. El face ca specificul și autonomia literaturii în cele din urmă să se salveze, să respire liber —

descătușate în extremis — de constrângeri și totalitarisme. Moment de tensiune, de criză, din fericire depășit, nu mai puțin de o deosebită gravitate.

I. LITERATURA ȘI IDEILE

1. Modul cum secolul 20 pune și rezolvă relația dintre „literatură" și „idei" continuă, în esență, soluțiile de bază ale secolului trecut. Ideile aparțin „fondului" încorporat într-o „formă". Gândirea se exprimă prin imagini, mituri, simboluri. Marea tradiție a poeziei didactice reluată în secolul 19 sub forma „poeziei filozofice" (de ex. J. M. Guyau, *Vers d'un philosophe,* 1881), cultivată intens și de parnasieni (Lecomte de Lisle, Sully Prudhomme etc.), se menține destul de puternică. Acestei filiații, în prelungirea sistemelor de estetică generală (J. Volkelt etc.), îi aparține și teza, reprezentativă pentru această direcție, a lui P. Cerna, foarte puțin cunoscută, *Die Gedankenlyrik* (1913). Poetul și esteticianul român pune în lumină „diferitele grade ale întruchipării *(Verkörperung)* conținutul gândirii", inclusiv al „raționamentului" *(Räsonnement)*[1]. Vehiculul poetic specific rămâne, în orice împrejurare, imaginea. Alternativa de bază se desfășoară între gândirea discursivă, abstractă și cea sensibilizată, metaforizată, simbolizată, sugestivă. Dilema va reveni sub diferite forme de-a lungul întregului secol. Controversa clasică, azi banalizată, dintre „teză" și „tendință", se înscrie, cum vom vedea, în aceeași ecuație.

Mediile tradiționale, academice, universitare de pretutindeni propagă până azi aceeași concepție. Ea poate fi definită drept clasică. Istoria literară curentă, contemporană, consideră important în literatură nu numai inefabilul lingvistic ci și prezența ideilor. Conținutul, influența și circulația lor sunt studiate intens mai ales de literatura comparată, *Geistesgeschichte,* istoria ideilor, a mentalităților etc., și de istoria literară pozitivistă. Punctul de plecare este larg răspândit: „În orice operă extinsă de literatură efectul estetic depinde într-o largă măsură de tensiunea *(power)* intelectuală"[2]. Judecățile de orice gen, implicite sau explicite, morale îndeosebi, intră în aceeași categorie. Preocuparea este de fapt milenară și ea reapare și în secolul 20, cu putere, sub forma numeroaselor studii pe tema „poezie și morală"[3], „artă și știință" etc. etc.

Este chiar surprinzător să constați cât de tradițional se menține limbajul critic-teoretic mai ales la acest capitol. Invarianții terminologici sunt de altfel tipici ideii de literatură.

Deci, şi pentru unii critici ai secolului actual, literatura este „purtătoare de idei", „expresie nativă a gândirii", „locul unde ideea întâlneşte forma", etc.[4] Clişeul — şi nu dăm un sens peiorativ acestei expresii — se menţine tenace: „ideea în opera literară" este o „idee în formă imagistică"[5]. Un sprijin masiv în această direcţie vine îndeosebi din partea marxismului de toate nuanţele (în vest), a regimurilor intens ideologizate (în est). Controlul „ideilor" fiind în această zonă o dogmă şi o practică absolută, literatura nu se poate sustrage acestei obligaţii. Vom reveni mai jos asupra acestei situaţii esenţiale, de altfel profund negative.

În sfera formalistă şi a teoriei limbajului — atât de specifică secolului 20 — problema reapare în mod inevitabil. Convingerea generală este că „poezia este făcută din cuvinte şi idei"[6], ceea ce — în linii generale — nu poate fi contestat. Principiul este admis încă de formaliştii ruşi: nu se pot disocia emoţiile şi ideile unui poem de cuvintele care le exprimă[7]. Ulterior, tezelor radical puriste şi autonomiste li se va răspunde că o anume „conceptualizare" este inevitabilă în literatură. Argumentul esenţial este oferit de funcţia referenţială a limbajului „inerent conceptual". Doar că nu poate fi vorba de idei exterioare operei însăşi[8]. Descoperirea poeţilor baroci „metafizici", începând din deceniul al treilea, consolidează şi răspândeşte aceeaşi concepţie. Aceşti poeţi „recreează gândirea prin sensibilitate". „Gândirea la Donne este o experienţă de viaţă (care) i-a modificat sensibilitatea" (T. S. Eliot)[A1]. Alţi termeni (anglo-saxoni) pentru aceeaşi situaţie: *incorporate statements, intelectual assent* etc.

Puţin cunoscută în Europa — unde este şi mai puţin cultivată — rămâne „şcoala" americană de „istoria ideilor" (Arthur O. Lovejoy, George Boas etc.). Aceasta urmăreşte şi scoate — şi din literatură — ideile incluse, încorporate, reduse la ultima lor formă analitică, indisociabilă *(unit-ideas)*. În sens larg, însăşi această „biografie" a ideii de literatură este scrisă într-o astfel de perspectivă. Dar ceea ce ne interesează acum nu este o problemă de metodă, ci de terminologie. Or, şi în acest caz ea confirmă existenţa „ideilor de bază", respectiv a „locurilor comune" (*commonplaces*), care revin mereu în literatură şi în reflexia literară. Deci modul „american" de a defini „ideile literare" sau mai curând „ideile în literatură" — respectiv „critica ideilor"[9], repetă inevitabil formulele anterioare în circulaţie: idei „particularizate", „integrate" etc. O definiţie este îndeosebi citată: „Ideile în literatura reflexivă serioasă sunt, în mare parte, idei filozofice infuze dizolvate"

(*in dilution*)[10]. Câmpul de predilecție al acestor investigații rămâne mai ales literatura cu bogat fond reflexiv, ideatic, filozofic. Termenii corespunzători folosiți în mod curent sunt: *reflective literature, literature of ideas.*

O situație tipică secolului actual este preluarea de către „poezie" a întregii problematici ideatico-filozofice a „literaturii". Am observat, pe parcursul întregii noastre expuneri, cum *poezia* subminează, dizlocă și în cele din urmă elimină *literatura* din câmpul preocupărilor esențiale ontologico-specifiste. Toate aceste probleme tind să se dezbată tot mai mult doar pe terenul poeziei. Ideea de literatură intră și sub acest aspect într-o mare eclipsă, ieșind din actualitate. Ea nu mai constituie, în nici un caz, referentul de bază. Studiile consacrate „poeziei filozofice" sunt o dovadă concludentă[A2]. Poezia pune și rezolvă toate problemele esențiale, inclusiv relația pe care textele scrise de orice natură le întreține cu ideile. Faptul se observă foarte bine mai ales atunci când — prin Heidegger, îndeosebi — preocupările ontologico-metafizice speculează pe marginea unor texte poetice (un text reprezentativ: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, 1936). Doar *în* și *prin* poezie se poate întrezări și investiga ființa, esența lucrurilor, absolutul. Doar poezia oferă o viziune ontologică asupra realității. Este, de altfel, și motivul esențial pentru care poezia și filozofia refuză literatura considerată domeniul efemerului, relativului, contingentului, contextului pur istoric. Când Heidegger se ocupă de „originea operei de artă" el nu acordă nici o atenție literaturii. În nici un caz în accepția sa terminologică trecută în revistă.

Este o poziție extremă, chiar dacă reprezentativă. Situația curentă, dominantă, pe parcursul întregului secol, vede în poezie și literatură în primul rând — și uneori în mod chiar exclusiv — doar aspectul documentar. Literatura este foarte importantă pentru istoria literară de toate orientările, *Geistesgeschichte, History of Ideas*[11] etc. Ea oferă un material de documentare și cercetare de prim ordin. Ea „reflectă" curente filozofice (platonismul literaturii renașterii, de pildă), definiții, *keywords*, elementele unor „sisteme" ce pot fi reconstituite, ca și ale unor tipuri și forme de gândire (*Denkformen*). Valcarea „ilustrativă" a literaturii, sub acest aspect cel puțin, este incontestabilă. Sintezele de teoria literaturii care fac autoritate o scot în evidență[12]. G. Lanson afirmase — ca istoric literar — același punct de vedere încă de la sfârșitul secolului trecut[13].

2. La fel de curentă, banalizată chiar, ca urmare a aceleiași recunoașteri a fondului de idei a literaturii, este pe întreaga durată a secolului 20 și relația *literatură/filozofie*. Problema a pierdut mult din altitudinea și rigoarea perioadei Hegel-Schopenhauer. Dar ea continuă să constituie o preocupare, chiar dacă doar predominant sau exclusiv academic. Se consacră acestei probleme studii, colocvii, numere speciale de reviste, inclusiv în cultura noastră[14]. Există și o revistă specializată cu acest titlu: *Philosophy and Literature* (1976).

Obstacolul cel mai important vine din direcția afirmării cu vigoarea cunoscută a specificului și autonomiei literaturii (A, II, III). Principiul, firește, nu este negat, doar corectat și nuanțat în sensul recunoașterii unei autonomii relative. Valoarea estetică este totdeauna asociată altor valori. Pură n-a fost niciodată, dominantă în mod constant fără îndoială[15]. Punct de vedere afirmat și de fenomenologi (R. Ingarden). Se scoate în evidență în diferite contexte (preconceptuale și metodologice) că literatura și filozofia locuiesc în aceeași casă, dar în camere separate; că nu se poate fixa cu rigoare și exactitate relația filozofie/literatură, mereu variabilă; că — în orice caz — distanțarea și delimitarea de „ideea" hegeliană se impune[16] etc.

Hotărâtoare devine, mai ales, perspectiva și unghiul lecturii. Cum citim: filozofia ca literatură sau literatura ca filozofie? Unde cade accentul? Și din ce direcție privim? Preocuparea este constantă iar reciprocitatea este permanent recunoscută. Rezultatele sunt adesea contradictorii. Până la urmă, acordul pare să se realizeze în jurul ideii de preconcept. El este privit fie ca inevitabil, fie ca rezultat al unei decizii. Citim, de pildă, într-o lumină filozofică, opere considerate de domeniul „literaturii", sau considerăm că „filozofia nu este decât literatură"?

Referința franceză de bază este mereu *Littérrature et philosophie mêlées* de V. Hugo (1845, 1876). Din păcate, analizele propuse n-au suficientă rigoare. Cele ce se vor atente, specializate, propun o triplă relație: 1. filozofia ca referință culturală, ca simplu citat; 2. argumentul filozofic organizează structura sau modul narațiunii; 3. textul literar este suportul unui mesaj speculativ[17]. Se subliniază și situația când „filozofii" sunt „siliți" să devină „literați", atunci când ei cultivă un stil propriu, autentic, aforistic, imagistic[18]. Placa turnantă aparține tot secolului trecut. Dar nu datorită prolixului Kirkegaard, străin total de ideea de „compoziție", „ordine", „plan" etc., ci adesea sclipitorului Nietzsche.

Alternativa celor doi termeni pare deopotrivă de valabilă și o culegere academică *Literature as philosophy, philosophy as literature* (1987) poate fi considerată, terminologic vorbind, ca reprezentativă. Chiar dacă numai fragmentare, dezacordate, incomplete, ideile pătrund totuși în literatură prin imagini, simboluri, mituri. Este de altfel un loc comun larg acceptat[A3]. În literatură, este de asemenea greu de trasat o linie precisă între funcțiile de cunoaștere și cele parafilozofice. Pe de altă parte, „textele de idei" pot fi analizate și din punct de vedere poetico-retoric (cum se și recomandă de altfel)[A4]. Rezultatul este că termeni ca *literatura ca filozofie, literatura filozofică, filozofia literară* sunt folosiți în mod frecvent, păstrați în circulație până azi pe scară largă. O întrebare ce revine mereu: *A quoi pense la littérature?* (P. Macheray, 1990) este pusă tocmai pe această temă.

La acest capitol, secolul 20 nu este, și nici nu avea cum să fie, foarte original. Temele filozofice sunt de fapt recurente. Vor fi semnalate deci, în toate studiile consacrate relației literatură/filozofie, modul cum se stabilește această conexiune, cum „filozofăm" deci în literatură și care sunt, în esență, soluțiile fundamentale adoptate. Se scoate mai ales în evidență un anume „reducționism" poetico-literar. În baza sa, conceptele sunt — după împrejurări — „selectate, omise, ordonate, clarificate, reinterpretate" dintr-un punct de vedere personal[19]. Cât privește temele filozofice propriu-zise, reapar toate problemele eterne: viața și moartea, binele și adevărul, conflictul dintre valori: bine/frumos, de pildă. Prilej, adesea, de a reface istoricul controversei și de a integra autori într-o serie istorică. Sub acest aspect, reflexia literară — profesionistă sau pur și simplu diletantă — procedează invariabil sau predominant categorial, inclusiv sub influența filozofiilor la modă.

Existențialismul, îndeosebi, afirmă că subiectul literar fundamental este „situația omului în lume", relația omului cu lumea, ceea ce dă sens vieții, J.-P. Sartre — și mulți alții — popularizează această temă, degradată repede la nivel publicistic[20]. În termenii mai clasici se vorbește frecvent de imaginea omului"[21], de „esență umană" și chiar de „discurs sur l'homme"[A5]. Se observă imediat tradiționalismul acestor formule. Tendința generală este de a lega literatura de „viață", de a le unifica — suprarealismul este în acest domeniu, în secolul actual, în prima sa jumătate, un mare precursor — de a elimina contradicțiile și conflictele între cele două planuri. Concluzia este că nu poate exista opoziție între literatură și viață. De unde o altă formulă, nu mai puțin curentă: „litera-

tura și viața". Este de fapt marele clișeu filozofico-publicistic al secolului, o temă publicistică *ne varietur*.

El are însă și o altă origine, mai modestă: în totalitatea concepțiilor secolului trecut, prelungite și în cel actual, care consideră literatura ca „expresia" societății, istoriei, biografiei etc. Este și explicația ideii, foarte răspândită și ea, că „literatura este expresia vieții"[22]. Definiția primește, în sfera anglo-saxonă A. N. Whitehead)[A6], americană îndeosebi, și conotații pragmatice: „Literatura ca instrument *(equipement)* pentru viață"[23]. Pe continent, critica eseistică, franceză mai ales, glosează îndelung în jurul câtorva „cazuri" celebre (Lautréamont, Kafka), pentru care literatura constituie absolutul, certitudinea și existența supremă. „Nu sunt altceva decât literatură și nu vreau să fiu altceva", declară în jurnalul său scriitorul praghez[24]. Traversăm din plin o epocă în care considerarea literaturii ca „experiență" înțeleasă ca „limită"[25] sau „aventură — de unde poarta larg deschisă și tuturor frivolităților eseistice — este curentă. Adesea ea este intens popularizată publicistic. Referințele citabile se găsesc în toate sintezele onorabile (C. Mauriac, R. M. Albérès). În ce constau aceste „experiențe"? Ele sunt fie căutări și „întrebări adresate lumii" prin literatură[26], deci „probleme" — după unii „literatura pune în zilele noastre mii de probleme mai urgente: greața, solitudinea, excesul"[27] (se observă imediat influența existențialismului) — fie trăirea unor certitudini absolute: ideologico-politice, mistice, sexuale, obținute prin droguri etc. Toate aceste experiențe de o gamă foarte largă echivalează cu o dilatare enormă a spațiului de cunoaștere al literaturii. Practic se ajunge la o experiență existențială fără limite și fără repere.

Acestei cunoașteri literare, mai totdeauna pulverizate, fragmentare, discontinui, i se alătură sau i se opune, după împrejurări, cunoașterea organizată, construită, sistematizată în mod explicit, sau cel mai adesea implicit. Este ceea ce se numește în mod curent „concepția de viață", *Weltanschauung, Weltbild, Worldview*. Pentru unii, dilema este acută: „Literatura exprimă un *Weltanschauung*" sau, dimpotrivă, „ea nu este un simplu *Weltanschauung*"[28]. Ambele teze sunt la fel de adevărate în esență. Se înțelege prin această formulă un principiu coagulant, structural, al unei opere sau epoci. Această realitate poate fi considerată și ca un „sistem solar", care atrage și organizează toate elementele unei opere, dându-i în același timp mesaj și tensiune[29]. L. Spitzer concepe de altfel „viața ideală a literaturii ca o cosmografie sau o cosmogonie", în spirit organicist, ca „sistem de idei încărcat de emoții"[A7].

De fapt, viziunile literare cele mai coerente și durabile aparțin doar stadiului mitic al literaturii, când literatura era subordonată integral „modelelor mitice“[30]. Secolul 20 pune, de altfel, într-o vie lumină, după cum vom vedea la locul potrivit, întreaga și complexa relație dintre *literatură* și *mit*. Din perspectiva „filozofică“ în discuție, definițiile centrale sunt (împreună cu terminologia corespunzătoare) la fel de legitime și de răspândite: *filozofia literaturii*[31], cu corolarul său: *literatura metafizică*[32] și *literatura considerată ca filozofie*[33]. Exemplul francez este în acest domeniu (după mulți) cel mai concludent. Reflexia academică românească începea să studieze o astfel de problemă, cu o documentație clasică, încă din deceniul patru (T. Vianu, urmat de M. Florian și alții, I. Ianoși de pildă, la nivelul marxist al epocii). Tema interesează în continuare[34]. La acest capitol al structurilor epistemologice coagulante, care includ nu numai literatura fiecărei epoci, trebuie înregistrată și o altă formulă de succes. Este ceea ce s-a numit *épistémè* (M. Foucault, 1966): complexul axiomelor teoretice ireductibile ale unei epoci, care determină condițiile și posibilitățile cunoașterii în toate direcțiile și pe toate planurile[35].

Epoca — de mari interferențe teoretico-metodologice, în care marxismul coexistă cu structuralismul, semiologia și alte metode moderne — este favorabilă tuturor simbiozelor, sintezelor și mai ales compilațiilor *à la page*. Caracterul publicitar al modelor culturale occidentale amintite împinge spre soluții (ca să nu spunem improvizații) de succes imediat, repede însă depășite și uitate. Este și cazul grefei marxisto-lukacsiene-structuraliste denumită „viziune despre lume“ lansată în deceniul șase și șapte de L. Golmann. Definiția de bază se referă la un „ansamblu de aspirații, sentimente și idei care reunește membrii unui grup (cel mai adesea al unei clase sociale) și ce se opune altor grupuri“[36].

Literatura este deosebit de privilegiată, deoarece scriitorii care exprimă cu maximă claritate conceptuală sau sensibilitate o „viziune despre lume“, corespunzătoare unei conștiințe de clasă, sunt considerați a fi și cei mai reprezentativi. În plus, opera lor este cu atât mai importantă cu cât ea se apropie de „coerența sistematică a unei viziuni a lumii, adică de o *maximă conștiință posibilă* a unui grup social pe care ei o exprimă“. Concepția își revendică eticheta foarte modernă de „structuralism genetic“[37]. Ea absoarbe de fapt toate direcțiile teoretico-literare dominante ale momentului. Autonomismul este salvat: „Arta este artă, literatura literatură și nimic mai mult.

Ea nu corespunde filozofiei decât la nivelul viziunii despre lume". Într-o formulare de sinteză a acestui concept i se mai adaugă, într-o accepție a literaturii la trei nivele, încă două idei de mare circulație: „universul imaginar" (și „expresia acestui univers într-un limbaj" constituit din „microstructuri") și „relațiile funcționale"[38]. Nimic deci nu lipsește dintre teoriile larg acceptate. Sincronizarea continuă și succesul publicistic urmărit sunt evidente. Apoi totul se stinge fără a lăsa vreo urmă cu adevărat durabilă. Episodul este dintre cele mai caracteristice pentru mediatizarea și evanescența tot mai rapidă a ideii de literatură în secolul 20.

II. LITERATURA ȘI IDEOLOGIA

Conținutul heteronomic cel mai caracteristic al ideii de literatură al secolului actual este, fără îndoială, cel ideologic. Epoca, extrem de politizată, este dominată de puternice militantisme ideologico-politice de dreapta, dar mai ales de stânga. Situație deosebit de prielnică pentru manipularea și vulgarizarea publicistică a literaturii și reflexiei sale teoretice. Drept urmare, în toate sferele politico-ideologice ale secolului, conștiința specifico-atonomistă va fi extrem de slabă. De cele mai multe ori ea este chiar inexistentă. Literatura în aceste medii nu este considerată decât un instrument ideologico-politic de propagandă mai mult sau mai puțin eficient. Schimbarea de regim a „literaturii" este radicală și plină de urmări negative. Multe împing, cum vom vedea, ideea de literatură într-o criză profundă.

Ideologizarea intensivă și extensivă a epocii duce la asimilarea și omologarea în acest sens a tuturor dimensiunilor heteronomice ale literaturii. Perspectiva istoriei, sociologică și economică, devine cu prioritate tot mai ideologizată. Tot ce condiționează și atinge „literatura" este considerat a fi, în primul rând, „ideologie". Viziunea despre lume, la fel. Există chiar tendința, la mulți autori, de a confunda ideea de „filozofie" cu „ideologia". Și așa cum am asistat din plin la un panlingvism abuziv, secolul 20 oferă acum spectacolul, diametral opus, și al unui panideologism la fel de abuziv. Faptul se explică și prin slaba tensiune și combativitate a ideii specifiste de literatură. Puțini o mai apără efectiv și cu eficacitate polemică. Ea circulă doar în cercuri închise, estetizate sau specializate, fără audiență și influență publică. Dar, de fapt, ce rezistență mai poate ea opune în fața enormelor

presiuni ideologice care o înconjoară? Cazul, între altele, a suprarealismului. El este solicitat, dominat, deviat, fragmentat constant de diferite marxisme. Situație tipică pentru această situație istorică, profund antispecifistă, dominatoare și, literar vorbind, paralizantă.

Este, de altă parte, de reținut și faptul că secolul actual nu cade de acord nici pe departe asupra conținutului ideii de „ideologie". Se înregistrează cel puțin 30 de sensuri diferite[39]. Ele se pot împărți în: generative, structurale și funcționale. Dintre acestea puține au implicații literare direct exprimate. Iar cele cu adevărat adecvate specificului literar sunt și mai puține. Și cu toate acestea relația dintre ideologie și literatură este, în epoca actuală, mai mult decât evidentă. Sunt recunoscute — uneori teoretizate și limpede formulate — trei posibilități efective de ideologizare a literaturii:

a) Pentru mulți, ideologia este, în primul rând, un ansamblu de reprezentări colective, dar și de practici și comportamente conștiente ori inconștiente, infuze în totalitatea activităților culturale ale unui grup, clase sau epoci istorice. Acest ansamblu are un aspect de maximă coerență și raționalitate. În orice caz, aceasta este aspirația, „pretenția" sa supremă[40]. De unde caracterul „sistematic" al oricărei ideologii: sistem de idei, reprezentări, al unor „viziuni despre lume" etc. Ea este un „sistem global de interpretări istorico-politice" al lumii" (R. Aron)[A8]. În consecință, literatura este „interpretată", dar și „interpretează", la rândul său, totalitatea „datelor" pe care, într-o formă sau alta, ea le exprimă.

b) De mari urmări este și un alt aspect tipic ideologic: caracterul său rigid, absolutist și în cele din urmă totalitar: „o idee se degradează în ideologie (când este) ipostaziată în concept absolut" (R. Aron)[41]. Ceea ce face ca orice ideologie să devină nu numai radicală, dar și dominatoare, privilegiată, hegemonică, autoritară, represivă. Condiționarea literaturii devine în felul acesta, în același timp, inevitabilă și intolerantă. Ea este obligată să sufere toate exigențele și constrângerile ideologice posibile. În statele totalitare, situația a fost agravată și prin dure măsuri administrative încă nu total eliminate. Intransigența și exorbitanța ideologiei se explică și prin factori raționali, subiectivi. Ea constituie, după unii autori, și un succedaneu secularizat al credinței și transcendenței. Pentru a o defini se citează și o formulă din secolul 18: *Gesinnungsystem*, „sistem de convingeri" (G. C. Lichtenberg), o alta din secolul 20: „dogme dizolvate" *(in solution)* (L. Stephen)[A9]. Ideologia se bazează pe o „credibilitate excesivă sau

neîntemeiată"[42]. O „ideologie este moartă când nu mai inspiră devotamente"[43]. Poarta tuturor exagerărilor, irealităților și fantasmelor, inclusiv în literatură, este în felul acesta larg deschisă.

c) Ideologia definește, în consecință și ultimă analiză, un ansamblu de idei active, militante, cu finalitate și aplicație practică imediată. Funcția sa este de a inspira și de a da directive unor acțiuni individuale sau colective, conform unor idealuri și convingeri ferme. Ea este prin esența sa imperativă, preocupată să impună o ordine sistematică, intelectuală în câmpul său de activitate. Observația este curentă[44]. În cultura română, Tudor Vianu o făcea încă de la începutul deceniului cinci: „Ideologia este o întreprindere teoretică cu veleități practice"[45]. Ea impune totdeauna o alegere, decizie, consecință practică, realizarea unui efect imediat și vizibil. Ideologia feministă, de pildă, urmărește înlăturarea ideologiei masculine, a „ideologiei patriarhatului" etc.

Combativitatea ideologică o face în mod necesar polemică. Ea este în mod fundamental și constant *contra*, împotriva *cuiva*, sau mai ales, a *ceva*. S-a și spus de altfel că ideologia este „ideea adversarului meu" (R. Aron)[A10]. Ea este invariabil sceptică sau ostilă față de ideile opuse, urmărind succesul în sens opus, *de facto*[46]. Forțele care o animă sunt idealul și pasiunea militantă. Ideologia combate în numele unui ideal. Ea urmărește să-l justifice, să-l apere, să-l impună. Toate idealurile adverse sunt declarate „false"[47], greșite, perimate etc. În același sens s-a și spus că „ideile sunt arme"[48], că există o „tiranie a cuvintelor"[49] etc. Toate acestea erau din plin recunoscute, îndeosebi în mediile anglo-saxone pragmatice, încă din deceniul patru. De la „falsa conștiință" marxistă a secolului trecut la ideile active ale secolului nostru, definiția ideologiei a făcut un pas enorm spre activizare și implicare directă în actualitatea imediată. Cât privește pasiunea animatoare (individuală sau colectivă), totdeauna deformantă, exclusivistă („pasiunea de a avea (mereu) dreptate")[50] a ideologiei, ea echivalează cu chemarea energică la ordine și disciplină a sentimentelor și impulsurilor noastre. S-a și spus, de altfel, că „ideologiile sunt, de fapt, pasiuni pe care le sistematizăm" (E. Ionesco)[51]. Subiectivitatea, adesea chiar iraționalitatea, le definește de la un capăt la altul.

De unde enormele efecte, verificate din plin în secolul 20, adesea adevărate ravagii pe care ideologiile le produc în câmpul lor predilect de activitate: politico-social. Funcția lor prin excelență este politico-socială. Ele sunt un factor activ și o

forță socială de prim ordin. „Ideologia este transformarea ideilor în pârghii sociale"[52]. Ea acționează în mod direct asupra unor grupuri sociale într-o situație istorică determinată. Rolul său este deci strict istoric. Partizană, dominatoare, ideologia este totdeauna în serviciul unei „puteri" și a unei „cauze". Analiza marxistă descoperă îndărătul său un interes de „clasă". A-l afirma din perspectiva „proletariatului", a-l camufla din perspectiva „burgheziei"[53]. Știința și tehnologia secolului ar fi, la fel, în interpretare strict ideologică, doar în serviciul exploatării, monopolului, opresiunii imperialiste[54]. Ar exista în acest scop și „aparate ideologice de stat" (L. Althusser), care-i asigură funcționarea, represiunea și dominarea de clasă[55]. Categoriile temporale tipice ideologiei sunt: trecutul, prezentul, viitorul[56]. Implicarea sa este mai ales futuristă, cu accente frecvent mesianice, prin manifeste și planuri de dezvoltare și reconstrucție (utopică) a societății viitoare.

Puținele studii românești consacrate acestei probleme sunt în mod inevitabil de orientare marxist-dogmatică și de structură pur compilativă[57]. Pentru Hasdeu, în secolul trecut — primul (?) român care folosește noțiunea (1886) — „ideologia" se confundă cu „semasiologia"[58]. Pentru publiciștii marxiști de serie ai epocii comuniste, „opțiunea" ideologică se confundă cu cea politică. Numai „principiile socialiste" sunt admise[59]. Ideologia studiilor despre ideologia literaturii este și la noi deosebit de evidentă.

III. LITERATURA CA IDEOLOGIE

1. Punerea în lumină în modul cel mai direct a relațiilor dintre ideologie și literatură — atitudine tipică secolului 20, mai ales după primul război mondial — duce la propagarea și generalizarea definiției corespunzătoare: „Literatura este ideologie". Literatura devine text, alibi, receptacol sau suport pentru orice ideologie, pentru orice manipulare ideologică posibilă, un document ideologic polivalent, de orice orientare. Ideologia este un sistem totalizant, care invadează, instituie, orientează și justifică literatura. Idee foarte răspândită în cercurile de stânga sau stângiste[60]. Dar adesea și în cele formaliste ce cochetează cu aceste cercuri. Sociologia literaturii scoate și ea în evidență faptul că doar comunitatea impune ideologia specifică relației — mai mult sau mai puțin conflictuale — dintre autor și cititor[61]. În această ambianță se formează două convingeri specifice secolului 20: 1. Literatura

reflectă o ideologie; 2. Literatura propagă o ideologie. Sunt două idei-forță exprimate cu o mare certitudine, putere de convingere, pasiune și siguranță de sine. Dar și cu agresivitate, suficiență și aroganță polemico-dogmatică de inițiați absoluți, care dețin Secretul. Notă de altfel caracteristică psihologiei tuturor ideologiilor militante, de tendință mesianică, ale epocii.

Paternitatea marxistă a definiției este evidentă. Încă din secolul trecut, K. Marx vorbise de „formele ideologice" ale suprastructurii, între care arta și literatura. Expresia este preluată mecanic de toți marxiștii occidentali: „Literatura ca formă ideologică"[62]. În rest, ea devine un adevărat articol de dogmă repetat până la saturație. Iată un (pretins) citat „revizionist" (jugoslav): „Literatura este o ideologie, deci o suprastructură unde se reflectă procesele economice și sociale"[63]. Dar se pot da și multe alte texte cvasiidentice (sovietice, poloneze, românești etc.).

Aceluiași limbaj stereotip îi corespunde și considerarea literaturii ca efect sau *praxis*, ca „producție ideologică". Termenul de „producție" de bunuri materiale este transferat în mod abuziv, metaforic în orice caz, domeniului creației artistico-literare[64]. Când existențialismul — prin Sartre — încearcă prin sincronizare o grefă marxistă, fenomen curent în a doua jumătate a secolului, literatura este acuzată că „n-a înțeles încă faptul că este *ea însăși* ideologie", că „literatura în întregime *este* ideologie"[65]. Critica formalistă, supusă din plin modelor culturale (expresie — și ea — a unei astfel de mode) își însușește docil și fără personalitate același punct de vedere: „Literatura este un mijloc de a lua poziție față de valorile societății; ea este într-un cuvânt *ideologie*. Orice literatură a fost totdeauna și artă și ideologie"[66]. Analiza modului cum ideologia se articulează în sistemul literaturii nu duce la rezultate spectaculoase. Multe propoziții se repetă invariabil. Un obstacol enorm îl constituie mai ales teoria specifistă și autonomistă a literaturii. Ea este total refractară oricăror conținuturi și grefe ideologice. Totuși unele realități și „influențe" ideologice sunt vizibile, verificabile. Ele ies în evidență, în mod demonstrativ sau descriptiv, pe întreaga durată a secolului.

La un nivel elementar, deosebit de extins, se menține tenace zona truismelor și evidențelor directe. Literatura exprimă concepte, idei, concepții de viață reflectate în teme și eroi tipici, modelați ideologic. A revendica pentru literatură un „conținut de idei" constituie în această sferă un adevărat loc

comun, afirmat de altfel și în secolele trecute. Acum totul se prezintă pe baze „științifice", îndeosebi din perspectivă marxistă. Ideologia „progresistă" produce „idealuri" în vederea acțiunii directe. La aceleași rezultate, din direcție pragmatică, ajung și teoriile postmarxiste, care văd în literatură o „construcție conceptuală utilă acțiunii"[67].

Eroii literari sunt și ei purtători și exponenți ai unor ideologii prin generalizare. Se descoperă că tema centrală este „omul" și „viața", valori ce trebuie „apărate": de burghezie, primejdia războiului, agresiunea imperialistă etc. Sunt temele curente, total banalizate și chiar răsuflate, ale războiului rece ideologic. Este versiunea marxistă, rudimentară, a conflictului de idei, tradus și prin scheme literar-ideologice străvezii precum în teatrul lui B. Brecht. Se recomandă, în același „spirit partinic al literaturii", înlocuirea temelor vechi burgheze prin teme noi marxiste[68]. Studii numeroase scot în același timp în evidență existența dramei de idei și conflictul de idealuri din teatrul lui Ibsen, Shaw, O'Neil, Sartre etc. Nimeni nu mai contestă azi aceste evidențe. Controversarea reală începe doar odată cu manipularea lor propagandistică. Este „boala" ideologiilor secolului 20, inclusiv literare.

Un alt nivel scos în evidență aparține „tehnicilor literare", prinse în jocul dialectic al structurilor și ideologiilor prin condiționare reciprocă[69]. Altfel spus, ideologia se manifestă într-o „formă" literară. In caz contrar, prin schimbarea titlului, deci a denotației ideologice, o icoană, o *Madona*, poate deveni *ad hoc* „portretul unei colhoznice". Ideologia constituie doar principiul ordonator, structurant al formei, respectiv al imaginii literare. Principiul de origine hegeliană este general admis atât de poetica marxistă, în est, cât și de cea formalistă, în vest[70]. Se mai susține că „tehnica" are după împrejurări un aspect ideologic „progresiv sau regresiv"[71]. La acest nivel, definiția literaturii ca ideologie nu depășește vechea, tradițională estetică a conținutului și formei. Chiar dacă limbajul „formal" se modernizează în mod inevitabil. Situația este tipică mai ales în Occident, în a doua jumătate a veacului.

În cazul adoptării ideii de „text" și „scriitură", situația se repetă. Ideologia se manifestă doar în forma materială a unui „text literar". Există deci ideologii *în* text, ideologii *ca* text, ideologii *ale* textelor. Textele sunt ancorate într-o ideologie Ele servesc o ideologie, sunt un podus și produc o ideologie[72]. Ideologiile se exprimă în modul cum „se fac" textele. De altfel, funcțiile ideologice ale unui text sunt multiple[73]. Rolul determinant al acestei polivalențe îl joacă varietatea raporturilor extratextuale ale textelor. Ele sunt „citite" și „transfor-

mate"[74]. Textul poate „construi", dar și „deconstrui" o ideologie. Situat într-o ideologie, textul poate chiar să lupte împotriva acestei ideologii. Ideologia se servește de „scriitură", aceasta devenind la rândul său ideologie. Se știe că pentru acești poeticieni, noțiunile de „text" și „scriitură" sunt sinonime și alternative.

O altă categorie de studii, concepute dintr-o perspectivă mai tradițională, pun în lumină, din abundență, relațiile dintre ideologie și limbaj. Acest reper este inevitabil și el revine în toate contextele. Ideologia se exprimă în limbaj și stil, deobicei în mod indirect, imagistic, metaforic, simbolistic. Ea nu există doar la nivelul operațiilor conștiente, ci și al discursului. „Cu cât o povestire este mai ideologică, cu atât funcțiile sale sunt mai stereotipe și succesiunea lor mai rigidă"[75]. Ideologia are o atracție deosebită pentru schematism, repetiție și redundanță stilistică. În genere, spre claritate și explicit: ea n-ar fi altfel decât traducerea în limbaj comun a ideilor și formelor literare[76]. Și întrucât orice operă literară este databilă, iar conținutul său ideologic la fel de databil, acest conținut depinde de stadiul istoric al limbii și stilului la un anumit moment al istoriei[77].

Când teoria limbajului literar adoptă, mai ales din deceniul șase, o terminologie nouă (cum am văzut), ea traduce prin noi formule aceeași prezență inevitabilă a ideologiei în limbajul literaturii. Ideologia se exprimă acum sub formă de „coduri", „sisteme" și „structuri", ca modalități de structurare lingvistico-ideologică[78]. Totul poate fi tradus și în acești termeni. Există „coduri" normative, ale „rupturii" și „opoziției" etc.[79] În același mod, ideologia poate să lucreze și ca „producție" a „semnificantului" și „semnificatului". Ideologie deci și ca producție de „sens". Literatura devine, cum știm, într-o astfel de perspectivă, rezultatul unor „practici semnificative", o practică *în* și *asupra* semnificantului *(signifiant)*. Ea este rezultatul unor „activități" *(travaux)* în producerea semnificației *(dans la signifiance)*, de pură inspirație ideologică[80]. Este încă una din numeroasele simbioze marxisto-semiotico-structuraliste ale epocii, exemplu tipic de modă intelectuală. Stilul de expunere este foarte arid, abstract, lizibil la limită. Fenomenul, deosebit de caracteristic secolului nostru, se verifică cu maximă intensitate mai ales în vest. De aici el iradiază, devenind exemplar, canonic, în mai toate culturile fără mare tradiție, ușor permeabile propagandei ideologice de stânga.

O formație originală a epocii este termenul de *ideologem* creat de M. Bahtin (1928)[A11]. El este sau ar fi echivalentul

ideologic al unor foarte tradiționali termeni ca: „loc comun", „topos", „preconcept" etc., principiu regulator, coagulant, al discursurilor sociale, cărora le conferă autoritate și coerență[81]. Deși el este asociat îndeosebi tehnicilor intertextuale (I. Kristeva)[82], sensul de bază este totuși cel de structurare și orientare ideologică a textului literar, în punctele sale nodale. Bineînțeles, textele pot cuprinde „ideologeme" de orientări diferite, respectiv „straturi ideologice" diferențiate, constituite uneori și în adevărate „răspântii" ideologice". Astfel de formule pot fi culese din mai toate studiile consacrate relațiilor dintre ideologie și literatură, inclusiv în perspectivă istorică.

Frecvente în ultimele decenii sunt și cercetările de „semiologie a ideologicului", în jurul „funcțiilor semiotice ale ideologiei". În alte contexte teoretice, *ideea* pare o variantă a termenului tradițional de simbol. Cercetările ultime repetă încă odată (sau redescoperă cu inocență, situație frecventă) o întreită (și bine cunoscută) prezență ideologică în literatură: a) sub formă de „cod al creației"; b) în procesul producerii textelor; c) în procesul interpretărilor textelor[83]. Nu sunt, evident, descoperiri deosebite...

Într-o perioadă de mare dogmatism ideologic, tipică regimurilor totalitare estice după al doilea război mondial, inclusiv în România, relația „literatură-ideologie" devine de-a dreptul obsesivă, un normativ oficial al epocii. Abundența de texte stereotipe, fără personalitate, pline de locuri comune, va fi în consecință foarte mare[84]. Cu atât mai remarcabile sunt unele forme de „rezistență", de minimă clarificare teoretică, din anii șaizeci, care încearcă să mai salveze ce se mai poate salva: „Arta — scrie G. Călinescu — este într-adevăr ideologie specifică exprimată concret, spre deosebire de ideologia teoretică, exprimată conceptual. Noi putem lăuda ca juste ideile puse în gura unui erou, totuși nu vom declara pe autor artist, dacă ideologia n-a devenit creație"[85]. Apoi și aceste minime și timide precauții disociative dispar cu desăvârșire...

2. Ceea ce se observă imediat, în perspectivă istorică, este continuitatea, mai mult chiar: remarcabila rezistență a unor idei și formule tradiționale. Concepția „literaturii ca ideologie" reface, de fapt, în esență, la nivelul epocii noastre, vechea tradiție a literaturii didactice și retorice și a genurilor sale, începând cu anticile și medievalele *exemplum* și *parabola*. Privind în trecutul apropiat, secolul 19 transmite secolului 20 două formule celebre, intens popularizate și extrem de controversate, care exprimă de fapt aceeași realitate ideologico-literară a epocii: „teza" și „tendința".

În sferele politico-ideologice militante, ele par de la sine înțelese. La stânga, tezele leniniste corespund „tezei", în timp ce tezele „revizioniste" (de ex. la G. Lukács)[A12] tind să se refere la *Tendenzpoesie, Tendenzpoeten, Tendenzdichter, Tendenzdrama* în accepția Engels (cunoscutele scrisori către Mina Kautsky și Margaret Harkness, 1885, 1888). Dar în critica și teoria literară marxist-jdanovistă a epocii — oficială nu numai în URSS ci și în toate țările satelite din est — noțiunile de fapt se confundă. Ele sunt asumate propagandistic și oficial pe față: ideologie nu „ascunsă" ci manifestă, direct militantă, riguros obligatorie. Termenul englez *tendency* traduce ambele orientări. Pentru expresia *littérature à thèse* vocabularul critic anglo-saxon nu dispune de o formulă echivalentă. Cariera ideii de „teză = tendință" cunoaște în esență, pe întreaga durată a secolului, aceeași rezolvare și polarizare. De fapt — cu excepția specifiștilor și autonomiștilor intransigenți — nimeni nu neagă existența sau posibilitatea „tezei =tendință", cu condiția „reprezentării artistice". B. Croce făcea astfel de distincții încă de la începutul secolului (1905). Dacă opera suferă de „tezism" (și nu numai social, politic, ci și moral etc.), explicația stă doar în „deficiența spiritului artistic"[86]. Teza, respectiv conținutul conceptual, urmează a fi asimilat estetic, absorbită și exprimată într-o intuiție genuină, în „poezie". În caz contrar, ea rămâne doar o simplă „expresie prozaică"[87]. În termeni și mai tradiționali, „tendință cu artă", „tendință cu talent". Preocuparea este de a salva cu orice preț atât „tendința" cât și „arta". Efortul este vizibil și la „revizioniști" ca W. Benjamin, pentru care tendința politică justă include și o calitate literară[A13]. Tema literară are exigențele sale. Povestirea revoluției din octombrie nici nu se confundă, nici nu poate fi înlocuită cu ideea planului cincinal.

Formulele mai noi, mai modernizate, vorbesc de conținuturi „manifeste" și „latente", respectiv „explicite" și „implicite", „imanente" și „extrinsece", „difuze" și „sectare" etc. Uneori, „teza-tendință" este asimilată ideii de *Weltsicht, Weltanschauung*[88], *World-view*, ca postulat sau precondiție a oricărei forme (G. Lukács)[A14]. Din această cauză, literatura are totdeauna o „tendință", chiar dacă nu exprimată în termeni politici (L. Trotsky). Alteori, se recunoaște ideologiei infuze în text „statutul comparabil unui impuls inconștient" (influență freudistă evidentă)[89]. Redusă la ultima expresie, prezența ideologiei-teză-tendință se dovedește — foarte simplu spus — a fi directă sau indirectă. În ambele ipoteze, eliberarea totală de ideologie nu este posibilă. Chiar ascunsă, chiar repudiată, ideo-

logia este inevitabil prezentă, într-un fel sau altul, în literatură. De altfel, o idee curentă a secolului.

Verificarea istorică duce la aceeași concluzie în baza aceleiași asimilări fundamentale: *idee = simbol = teză*. S-a și spus, de pildă, că artistul tradițional, încă activ în arta orientală, „nu se exprimă pe sine, ci o teză"[90]. El este în mod esențial „simbolic". De altfel, în acest sens ideologico-simbolic, au fost (și pot fi mereu) descifrate, interpretate, explicate, multe, foarte multe dintre simbolurile poetice, romantice[91], sau altele. Genealogia istorică (didactică, retorică) a romanului *à thèse*, redescoperit inevitabil într-o perioadă de suprasaturare ideologică, pune în evidență aceeași structură. Elementele textului „tezist" (inclusiv parabola, fabula etc.), asimilat oricărui text edificator (care oferă „exemple", text „exemplar") și nu numai romanului *à thèse*, par să fie peste tot aceleași: 1. Un sistem de valori univoce; 2. O regulă de lectură, bine orientată, adresată cititorului; 3. Un element ideologic-doctrinar[92]. Intenția de manipulare și influențare ideologică este manifestă. Toate studiile consacrate acestei probleme pun în lumină existența unor „teze" în cadrul opoziției literare permanente: „pură gratuitate și spirit didactic" *(enseignement)*[93], ale unor „prejudecăți (*bias*) programatice"[94]. La această concluzie, verificată istoric, a ideologiei ca energie cauzală și structurantă, ajung atât analizele marxiste, cât — uneori — și cele formaliste, prin G. Lukács și R. Jakobson, figuri reprezentative[A15].

3. Existența ideologiei în literatură, a „literaturii ca ideologie" este dublată în secolul 20 de recunoașterea existenței ideologiei *despre* literatură, a „ideologiei literare" sau a „literaturii". Termenul în accepție cunoscută este un sinonim al „teoriei literaturii". A fost folosit și la noi în acest sens în legătură cu I. Heliade Rădulescu[95]. Dar deși el exprimă o realitate evidentă, circulația sa nu este mare. Sintezele specializate despre ideologiile actuale nu iau în considerare și o astfel de ideologie[96]. I se preferă, de cele mai multe ori, formule echivalente, „dezideologizate": „gândirea literară" sau „filozofia literară", „filozofia literaturii" ori „poetica literaturii". Este încă un indiciu că, în secolul 20, sensul tare, dominant, al „ideologiei" este mereu cel activist, militant, fundamental politic.

Faptul rezultă și din persistența cu care noțiunea de „ideologia literaturii" („idéologie-de-la-littérature") este asimilată, cu regularitate, de către critici și teoreticieni, concepției „imanente" a literaturii, totdeauna „în acord cu ideologia domi-

nantă a epocii"[97]. Convingerea, cu totul curentă, este că literatura „integrează" sau „concentrează" o „ideologie" sau o „filozofie"[98]. Dar același lucru îl pretinde, direct sau indirect, și orice reflexie consecventă despre literatură. Există o ideologie „pozitivistă" a studiilor literare, după cum există una „modernistă" sau „avangardistă". În toate aceste cazuri, un corp de idei, infuz sau explicit în literatură, inspiră și un mod specific de abordare și de analiză a literaturii.

Situația se reflectă în mod direct și asupra statutului ideologic al criticii literare. Ea devine o „critică militantă", care operează cu preconcepte ideologice și „teze" precise. O astfel de poziție este afirmată, încă de la începutul secolului, de G. Plehanov, care opune „critica materialistă" (marxistă) celei „idealiste"[99]. Acest antagonism devine paradigmatic pe întreaga durată a secolului. El se regăsește și în lucrările deceniului opt consacrate „marxismului și criticii literare"[100]. O astfel de critică nu analizează structura și valoarea operelor literare individuale, ci doar cauzalități, teze și tendințe ale unor grupuri de opere și relațiile lor omogene cu mediul economico-social ce le produce.

Criticii literare i se prescrie, în consecință, să „declare" pe față „ideologia pe care se sprijină în mod inevitabil"[101], să examineze „concepția de viață" a scriitorului[A16]. Ambele poziții sunt corelative și ele sunt afirmate solidar de critici aparent neînrudiți ideologic (de ex. R. Barthes și G. Lukács). Se generalizează convingerea, în sfere marxizante, că ideologia clasei la putere pătrunde și orientează cu autoritate critica și istoria literară prin „modelele" sale dominante[102]. Dintr-o astfel de perspectivă se fac chiar și „lecturi politice" de romane, mai mult sau mai puțin „trase de păr" (de ex. a lui *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet)[103]. Astfel de inițiative care asociază „noul roman" la modă unei ideologii nu mai puțin la modă fac parte din peisajul intelectual parizian al deceniilor șapte și opt.

Printr-o sincronizare cu totul inevitabilă, orientări identice pătrund masiv și în critica românească a epocii. Se continuă, de altfel, în esență, vechea controversă Maiorescu-Gherea, cu protagoniști schimbați, Lovinescu-Ibrăileanu, acesta din urmă partizan doar al „tendinței". Se pot schița, în mare, două etape. Între cele două războaie, citadela „tendenționismului" este gruparea poporanistă a *Vieții românești*. Dar după al doilea război, se revine, sub presiunea totalitară comunistă, la tezismul cel mai violent și mai lipsit de nuanțe. Pozițiile contrare sunt repede pierdute. Un gest simbolic de rezistență

(1946) aparține poetului Tudor Arghezi: „Arta nu e niciodată pentru cineva sau pentru ceva, ea e fără pentru“[104]. Literatura va deveni, din punct de vedere oficial, pură ideologie, pentru multe decenii, până în 1989, în România. Ceea ce nu înseamnă că tensiunea ideologică în sens contrar, liberal-democratic, va fi mare în perioada imediat următoare. Lipsa unei mari tradiții ideologice românești și convingerea că „opera“ salvează totul încurajează, inclusiv prin inerție, menținerea — adesea interesată, oportunistă — a literaturii doar în sfera „apolitică“ a „esteticului“. Apolitismul devine astfel în condițiile rezistenței structurilor totalitare la reformele democratice o ideologie conservatoare, un „aliat obiectiv“, cinic-oportunist, al neocomunismului și restaurației în cultură și literatură[105].

IV. LITERATURA, IDEOLOGIA ȘI POLITICA

Secolul 20 nu este numai o perioadă de foarte intensă ideologizare a literaturii și de teoretizare a acestei ideologizări, dar și una de maximă politizare a literaturii. Sunt două fețe ale aceluiași fenomen tipic epocii noastre. Ideologia inspiră și servește un program politic, îi oferă o legitimare și o direcție precisă. Literatura devine în această perspectivă instrumentul și modelul unui angajament și proiect politic. Este consecința ultimă a intervenției „tezei“ și „tendinței“ în literatură. Drept urmare, îndepărtarea radicală de orice preocupare specifistă și autonomistă devine inevitabilă. Ne aflăm în plin regim ideologic propagandistic și militant. Procedeele pretins „literare“ devin doar măștile și procedeele manipulărilor politice.

1. Problema nu poate fi ruptă de contextul epocii caracterizat prin ascensiunea vertiginoasă și ofensivă a ideologiilor totalitare. Semnalul îl dă, în primul rând, marxism-leninismul, în URSS, unde, în 1929, se mai puteau face distincțiile tradiționale, bine cunoscute: „Este foarte tentant să alegi calea minimului efort: să ieși din încurcătură prin ideologie (printr-o bună orientare ideologică = „teză“, *n.n*), să transformi realitatea într-o necesitate, sau invers, să introduci ideologia sub formă de indicații, de notații, de deducții abstracte care nu fuzionează organic cu reprezentarea (literară). A organiza ansamblul materialului estetic pe baza unei teze ideologice și sociale, limpede, fără ca prin aceasta să usuci, să omori realitatea concretă a vieții, iată o sarcină foarte dificilă“ (M. Bahtin)[106]. Citatul este emblematic pentru întreaga orientare politică a literaturii secolului 20. El definește totodată cu cla-

ritate teribila dilemă a literaturii în orice regim totalitar. Cu cât acesta este mai perfecționat, cu atât subordonarea ideologică-politică a literaturii devine mai riguroasă. Toate literaturile estice au făcut, între deceniile cinci și opt, o crudă și hotărâtoare experiență în acest sens. Momentul, prin calamitățile sale, este unic în istoria literaturii mondiale.

În vest — care a beneficiat, în toată această perioadă, de „libertățile formale burgheze", care au prezervat totuși literatura de constrângerile și servituțile alinierii stricte — problema capătă un aspect deosebit. Toate analizele ideologico-literare de inspirație marxistă ajung invariabil la o schemă obiectivistă, abstractă, prin generalizare și extrapolare istorică: „totdeauna" literatura a fost un „instrument al ideologiei dominante, un discurs ideologic printre altele"[107]; ea este doar o pretinsă expresie „dezinteresată" a ideilor și valorilor clasei dominante[108]. Când limbajul se modernizează în sens lingvistic, „codul" unei ideologii „structurează" un „text" sau altul etc. etc. Situație nu mai puțin tipică: un nou vocabular critico-teoretic nu exprimă și idei efectiv noi despre „ideologia literaturii". Fenomenul este specific modelelor terminologice occidentale mai prezente ca niciodată în teoria literaturii.

Afirmarea continuă, energică și propagandistică a sensului activist, militant, al literaturii constituie preocuparea constantă și permanentă a acestei tendințe ideologico-politice. O tradiție începută încă din secolul 18 (elogiul literaturii inspirată și chemată să răspândească „Luminile") ajunge în secolul 20 la deplina sa maturizare și difuziune. Nu numai că se impune, cum am văzut, concepția predominantă sau pur activistă, individuală și colectivă, a ideologiei, dar concepția însăși despre literatură se contaminează de acest spirit activist, care devine dominant în numeroase sfere. Literatura este „purtătoare de mesaje", „legată permanent de acțiune". Ea este pentru unii, pur și simplu, doar o „formă de acțiune"[109].

Concepția are succes nu numai pe vechiul continent, dar și în America. Acolo este tradițională convingerea pragmatic-behavioristă a literaturii. Ea este considerată „o parte integrală a vieții"[110]. Funcția sa cea mai prețioasă este „să incite umanitatea să continue să trăiască"[111], să „judece experiența (vieții) și să acționeze"[112] etc. Într-un astfel de context, apar frecvent și expresii care în Europa sunt (sau par) depășite precum: „înțelepciune", „etică", *behaviour* („comportament") etc. Ideea de „acțiune" are un caracter comportamentist global, etico-social.

În Europa, terminologia corespunzătoare a activismului literar are, în esență, două izvoare: unul este avangardist, fu-

turisto-dadaist la început, de ofensivă și negare totală a oricăror forme de tradiție[117]. Al doilea este de inspirație marxistă. El produce termeni ca „literatură funcțională" (A. Gramsci)[113], capabilă să orienteze o „practică socială" importantă, plină de eficacitate. Termenul-cheie în sfera marxistă este cel de *praxis*, folosit și reluat până la saturație. În spirit frivol-parizian, Roland Barthes are mereu la inimă intenția de a reveni la literatura „militantă"[114]. Se fac anchete, colocvii, mese rotunde pe tema devenită de actualitate: „ce poate face literatura"[115]. Convingerea dominantă este că literatura trebuie să fie utilă, să acționeze. Ea „trebuie să servească" unui scop social-politic.

O motivație mai subtilă dar cu finalități identice, mai mult sau mai puțin disimulate, oferă existențialismul, în sfera francofonă, prin J.-P. Sartre în primul rând. Literatura este scrisă totdeauna „pentru" cineva, cu o anume „intenție". Deci o literatură a lui *„praxis"*, o „literatură totală": *exis* plus *praxis*, negativă și pozitivă, *faire savoir* și *être* etc.[116] A scrie înseamnă a dezvălui lumea și a-i da o imagine. Obiectivele literaturii sunt: a vindeca, schimba, încuraja, spera, alina în sens pozitiv; a problematiza, tulbura, contesta, în sens negativ. Se respinge aforismul lui Schiller, „viața este serioasă, arta este senină" *(heiter)*, răsturnat în sens polemic: „Este arta *(id est* literatura, *n.n)* senină"? (T. W. Adorno, 1960): „Arta este prin definiție critică a seriozității vieții", parodică, ludică, polemică și în extremis chiar subversivă[117]. Se susține, în general, că „literatura acțiunii" este înlocuită cu „literatura existenței", că „evenimentele" au pierdut mult din interes în favoarea „existenței". Iar literatura oferă idealuri, pune probleme, trezește speranțe. Poate și fiindcă literatura este capabilă să ofere o soluție imaginară. În secolul 20, o veche constatare primește o rezolvare și o destinație predominant — și uneori chiar exclusiv — practică.

Caracteristic acestui mod de a concepe literatura este de a-i conferi toate atributele „angajamentului". Este încă o formulă de mare succes, generalizată după al doilea război mondial atât de existențialism, cât mai ales de propaganda de stânga (pacifistă, antiimperialistă, antiamericană, dar și în spiritul luptei de clasă). Dezbrăcat de subtilitățile „filozofiei", „angajamentul" se reduce la aderarea — pe față — la o idee politică, la a trece la acțiune, la participarea în numele său la realizarea și victoria finală. Prototipul este R. Rolland și al său pacifism militant din perioada primului război mondial[118].

Paternitatea formulei „literatură angajată" aparține suprarealismului. O întâlnim, de pildă, la M. Leiris, înainte de al doilea război. Ea are sensul implicării totale a individului, într-o acțiune împinsă până la paroxism, risc, pericol direct asumat. De unde și formule ingenioase ca *De la littérature considérée comme une tauromachie* (1939)[119]. Celebritatea i-o conferă însă J.-P. Sartre. „Angajamentul" său constă în a fi, oricând, deliberat sau nu, „en situation", îmbarcat, aruncat mereu „în lume". Deci responsabil, implicat total, cu riscuri și eșecuri posibile, permanent în situația de „a alege" între o acțiune sau alta. Este semnificativ faptul că „angajamentul" se referă în primul rând și aproape permanent la „literatură" și nu la „poezie". Grija de a nu uita „literatura"[120] și chiar de a depăși „literatura angajată", de a „ieși" din ea, spre o literatură „degajată", nu lipsește nici ea. Către 1960, „literatura angajată" este declarată, în sens opus, drept „un cuvânt demodat de care nu ne putem debarasa atât de repede[121].

Că lucrurile stau, într-adevăr, astfel, o dovedește extraordinara difuzare a acestei formule, devenită un adevărat clișeu. El circulă în variante (sp. *literatura comprometida* sau *empenada*, engl. *literature of commitment*)[122], opuse invariabil literaturii „pure", „gratuite", „artei pentru artă", inclusiv pe continentul sud-american[123]. Unii se întreabă cât de *concret* este sau poate fi angajată până și *literatura concretă*[124]. După simbolism și curentele de avangardă, „literatura angajată" este a treia concepție literară care, în secolul 20, atinge dimensiuni internaționale, prefigurând o adevărată formă de „literatură universală".

Universalitate în spațiu, dar și în timp, prin recuperarea de precursori — dintre care Voltaire, în secolul 18, este cel mai ilustru[125] — alături de Goethe, Mme de Staël etc. Universalitate de gen, asimilată „poeziei de circumstanță" și „literaturii de circumstanță"[126], de la care se revendică și Goethe, dar și A. Breton, Sarte și mulți alții. Tendința și teoria literară marxistă este de a extinde ideea de „angajament" asupra întregii literaturi[127]. Caracterele cele mai generale și mai recunoscute sunt: adeziunea, sinceritatea, autenticitatea, responsabilitatea, eficiența. Puțini își mai pun, în această sferă de preocupări și problema — de neevitat totuși — a „artei", a existenței unei „logici" specific literare. Se observă din acest punct de vedere că literatura își „înșeală" de fapt, și cu deplină inocență, propriul angajament asumat. Atunci când ea este, bineînțeles, „literatură". Chiar și J.-P. Sartre atrage

atenția că în „literatura angajată", „*angajamentul* nu trebuie să ne facă să uităm, în nici un caz, *literatura*"[128].

Pe aceste baze, în mod convergent și uneori până la identificare, se pune pe întreaga durată a secolului și problema relației — directe sau indirecte — a literaturii cu politica. Este unul din aspectele cele mai caracteristice ale concepției despre literatură ale epocii noastre. Ideologia politică devine modul specific de ideologizare al literaturii. Forma tipică de angajament este cel politic. Modul și motivarea tipică a acțiunii prin literatură sunt și rămân eminamente politice. „Ideologia este un discurs legat de ordinea politică"[129]. Secolul 20 realizează în felul acesta, pentru prima dată, în lunga istorie a ideii de literatură, o adevărată fuziune între practica ideologică, politică și literară. Ea va fi împinsă până acolo încât literaturii nu i se mai recunoaște decât aproape exclusiv această funcție. Este o concepție care contestă în mod radical specificitatea și autonomia literaturii. În conceptul de literatură intră acum, la limită, orice text tipărit care corespunde și exprimă un program ideologic-politic. Ideea de literatură cunoaște în consecință o enormă dilatare. O filozofie, când pătrunde în mase, devine, cum s-a spus, o ideologie. O ideologie când pătrunde în literatură o transformă într-o literatură de masă. Vom reveni pe larg și asupra acestui statut eminamente „popular" al literaturii. Prin întâlnirea și identificarea sa cu politica, ideea de literatură atinge punctul său maxim de heteronomie din întreaga sa „biografie".

Tradusă în termeni pur politici, literatura este recunoscută mai ales în această perioadă atât ca instrument al luptei pentru putere, cât și ca o adevărată putere politică. De îndată ce se admite că literatura exprimă efectiv un „cod" ideologic" și o „gândire de clasă"[130], ea este implicată din plin (teoretic dar nu numai) în toate aspectele luptei de clasă cu finalitate directă: cucerirea puterii politice. A impune un anumit regim, a-l stabiliza și menține, devine o preocupare esențială atât a ideologiei[131] cât și a literaturii care derivă din ea. De unde, încă odată, întrebarea frecventă în epocă: „Ce poate literatura"? Cei mai optimiști sunt convinși că alături de presă literatura constituie a patra putere în stat. O mare putere în orice caz: „În această perioadă literatura și-a câștigat la noi o putere" (Th. Mann)[132]. Iluzie sau nu, ea caracterizează întreaga lume literară contemporană occidentală implicată în viața politică.

Această psihologie puternic integrată, manipulată, condiționată are și alte urmări. Unele sunt inevitabil „generaliste": „orice literatură este politică". Ideea circulă chiar și în critica

universitară nepartizană[133]. Altele sunt retrospective, istorico-literare, la fel de reducționiste. Preconceptul de bază este că „totdeauna" literatura a făcut politică: în lumea greco-latină, evul mediu, renaștere etc., pentru a nu mai vorbi de iluminism și de secolul 19. Am atins această problemă în toate capitolele consacrate „ideologiei" în volumele I și II ale acestei *Biografii*. Dar în secolul 20 asistăm la generalizarea și revendicarea tezei „orice este politică" (în cultură, în literatură), în proporții nemaiîntâlnite până acum. Politica devine acum un adevărat *a priori* al literaturii[134]. Preocuparea de a moraliza și îmbunătăți sistemul social ar constitui o preocupare permanentă a instituției literare. Se extrapolează pe scară largă doar tezele *Aufklärung*-ului și ale avangardei contemporane[135].

Realitatea epocii dezminte însă sub multe aspecte această teză. Preocupările formaliste ale „noului roman" etc. o contrazic, în orice caz, în mod radical. Cercurile *de gauche* deplâng această „depolitizare masivă și spectaculară". Ele sunt însă convinse că acest gen de literatură întreține în continuare „raporturi complementare de rezistență, subversiune, schimb și complicitate" cu restul literaturii[A18]. Epoca este plină de astfel de generalizări abuzive. Chiar și atunci când există declarații „antipolitice" precise, precum la Stendhal („Politica n-are nimic de-a face cu literatura" etc.), „critica de stânga" vrea totuși să demonstreze că, de fapt, scriitorul francez respinge doar politica oficială a epocii sale și nu *orice* politică[136]. „Politicienii" prezenți în literatură sunt declarați vinovați chiar și acolo unde ei joacă un rol cu totul accidental și episodic, precum la Ed. Poe[137]. Se combate energic teza potrivit căreia criza poeziei în Franța, după Eliberare, s-ar datora doar obsesiei preocupărilor politice[138].

Fenomenul „politizării inteligenției" (expresia apare tot în această epocă în contextul distincției „literatura ca *praxis*"[139]) întâmpină însă și rezistență. Cele mai semnificative texte datează doar dintre cele două războaie (E. Berth, *Les Méfaits des Intellectuels*, 1926) Julien Benda, *La Trahison des Clercs*, 1927). Apoi terenul este invadat, după al doilea război mondial, de o întreagă politică de politizare intensivă a literaturii, în primul rând în estul Europei. Ea continuă de fapt cu intensitate până în deceniul nouă, până la prăbușirea sistemului comunist. Destule nostalgii și sechele nu dispar totuși cu ușurință. Caracterul utopic, mesianic, „legic", egalitarist și populist al marxismului a lăsat urme adânci în multe din conștiințele europene. Este dificil de negat această situație. Inclusiv în est, în cultura română actuală. Din nefericire.

Literatura și „teoria" literaturii reflectă din plin această realitate, mai ales după al doilea război mondial. Ea se traduce printr-o confruntare permanentă: democrație/totalitarism, liberalism/marxism, elitism/populism, „angajament"/izolaționism etc. Nu este în preocupările noastre de a intra și în astfel de detalii. Să spunem doar că, în esență, problemele politico-literare se pun în mod radical deosebit în vest și în est. În Occident, totul se reduce la un „angajament" personal și, în cazul scriitorilor comuniști, la o disciplină de partid (exemplul cel mai tipic oferit de scriitorii francezi staliniști). În țările comuniste, teoria literară se dogmatizează. Devine în mod oficial marxist-leninistă. Dirijismul, normativul, cenzura literară sunt realitățile dominante. Ravagiile au fost considerabile, de dimensiuni catastrofal-istorice.

Foarte caracteristic este și fenomenul interferenței, influențelor, contaminărilor, grefelor politico-marxiste, pe corpul conceptelor literare tradiționale occidentale. A asimila, de pildă, „literatura proletară" cu... „literatura pastorală" este doar un exemplu. El este citabil prin stridență[149]. Și psihanaliza se lasă contaminată. Cenzura actelor refulate ar fi efectul unei represiuni eminamente „capitaliste" (*sic*)[A19]. Astfel de perle sunt numeroase.

Terenul de predilecție este însă lingvistica și limbajul. Problema limbajului este privită ca eminamente politică. Totul s-ar reduce la întrebarea: cine-l domină, cine-l comandă?[141]. Caracterul normativ al limbajului ar fi de-a dreptul „fascist" (*supersic*). Ca și cum limba rusă sub Petru cel Mare sau Stalin n-ar fi fost aceeași și n-ar fi avut același riguros caracter normativ, prin funcționarea propriului sistem al limbii. Enormitatea este debitată totuși cu sânge rece (R. Barthes). Teza curentă în aceste cercuri, frivol-snob-stângiste, este: „A schimba (înseamnă) a schimba lumea". Visul revoluționar este dus până la capăt[142]. „Scriitura" este pusă și ea în serviciul revoluției. De altfel, „scriitura este continuarea politicii cu alte mijloace"[143]. Această conștiință ar fi semnul unei mutații sociale profunde, la fel de importantă ca și trecerea de la evul mediu la renaștere (prin extrapolarea nu mai puțin abuzivă a unui text despre criza actuală a comentariului)[144]. După Lenin, Mao Tse-Dun ar fi fost singurul om politic, mai precis: singurul conducător comunist care consideră „acțiunea (*le travail*) asupra limbajului ca element fundamental al impactului ideologic și deci al ideologiei și politicii"[145]. Astfel de politizări extremiste — istoric vorbind deosebit de semnificative — pătrund și în unele studii severe de istorie literară, unde ci-

tim și despre existența „continentului politic al scriiturii"[146]. Ceea ce nu înseamnă că studiile de istorie a poeziei politice și sociale, câte sunt, n-ar fi legitime și documentar utile[147].

În țările din estul continentului, sub regim comunist, „partinitatea" literaturii constituie una din funcțiile literare de bază, alături de „realismul socialist" al cărui „spirit novator" este elogiat. Culegerile de studii pe astfel de teme sunt stereotipe[148]. Mici variații de limbaj și de interpretare pot fi întâlnite — și aceasta la limită — doar în fosta D.D.R.[149]. Astfel de „tributuri" au fost plătite în mod inevitabil și în R.S. România, cu texte pe care unii le-ar dori caritabil uitate[150]. Fenomenul este atât de curent și uniform încât alte referințe sunt total inutile. Se poate aminti totuși, ca exemplu tipic de *tour de passe-passe* ideologic — savuros în sine —, o temă ca aceasta: „Atât timp cât nu vom pătrunde mai bine problemele formale ale literaturii... nu vom putea învinge ideologia burgheză" (*sic*) [151].

Pot fi reținute și eforturile studiilor literare occidentale, „burgheze", de a studia astfel de concepții și de a le asimila terminologiei sale tradiționale. Drept urmare, „cultura politică și activitatea literară din DDR" devin în BRD o *Literatur als res publica*[152]. Politizarea literaturii este în felul acesta recuperată istoric și totodată înnobilată. În același mod, scrisul printre rânduri, procedeu etern, general răspândit, este considerat, mai ales în regimurile totalitare, drept un „tip particular de lectură"[153]. Este de observat cum categoriile literare general-universale transced, odată mai mult, contextele ideologico-sociale. Existența și circulația lor sunt supraistorice.

2. Ideologia, începând din secolul 17, a avut intensități variate, cu un accentuat caracter propagandistic. În secolul 20, acest caracter devine esențial, dominant și caracteristic. Literatura ca instrument de propagandă este o idee centrală a epocii, afirmată cu o energie fără precedent. Secolul nostru nu este numai un secol ideologic, dar și unul al propagandei sistematice, oficiale. Literatura constituie o armă politică de partid sau de stat. Depărtarea de sensul specifist, estetic și autonomist este atât de mare încât din ideea de literatură nu mai rămâne valabil decât înțelesul său prim și ultim de „literatură tipărită". Se verifică încă o dată că acest etimon de bază constituie elementul fundamental, premanent și inatacabil al *literaturii*.

Ideea „propagandei ca armă" s-a născut, sub formă de teorie organizată, în mediile activiste, marxisto-socialiste, încă de la începutul secolului. Lenin dă, în articolul *Organizația*

de partid și literatura de partid (1905), forma cea mai directă și mai elementară acestei idei[A20]. Ea poate fi întâlnită și la Plehanov, adept al „criticii militante", îndreptată împotriva „artei pentru artă" (*Arta și viața socială*, 1912—1913). Până la primul război mondial, concepția rămâne marginală, specifică doar cercurilor de stânga radicalizate, inclusiv trotskiste.

După război, ea urmează cursul ascensiunii vertiginoase a mișcării comuniste pe plan mondial. Succesul este urmarea organizării și propagandei internaționale și confruntării directe cu ideologia fascistă. Literatura de propagandă se confundă — pentru o lungă perioadă — cu literatura „antifascistă"[A21], în favoarea „frontului popular"[A22], ca „armă de clasă", în vederea întăririi conștiinței de clasă a proletariatului, în primul rând. Perioada războiului rece intensifică și mai mult concepția propagandistică a literaturii. În vest, în lumea occidentală, în democrația liberală, literatura propagandistică luptă pentru „pace", împotriva „imperialismului", în favoarea tuturor „forțelor pozitive" ale societăților. În est, în interiorul „lagărului socialist", literaturii i se impune o funcție esențial-educativă (reafirmată și în faimosul report al lui N. Hrusciov), pentru dezvoltarea „umanismului socialist", în „perspectiva limpede a viitorului": victoria definitivă și mondială a comunismului. Eșecul acestui mesianism utopic, în același timp violent, fanatizat și birocratizat, a devenit evident abia în ultimul deceniu al secolului, sub ochii noștri. Între 1945—1990, literatura a cunoscut însă, în regimurile totalitare comuniste, perioada de maximă ideologizare din întreaga sa istorie. O veche tradiție a literaturii „didactice", edificatoare, retorice este subit reactualizată și transformată într-un puternic instrument al politicii de stat. Pe un plan al acțiunii practice, *literatura* se vede investită cu o funcție și o demnitate extraordinare, fără precedent. Pe un altul, ea se vede însă golită, în mod radical — și în concepția multora pentru totdeauna — de întreaga sa substanță specifică. Istoric vorbind, un moment de grea cumpănă, de orientare decisivă într-o direcție sau alta, a ceea ce continuă să se mai numească „literatură".

Un alt moment inedit, original în felul său, fără precedent în orice caz, de o asemenea amploare și intensitate, este conflictul declarat între convingerile politice ale scriitorului „angajat" și programul său estetic. În principiu — și în bună logică de altfel — o ideologie nouă, de avangardă, nu poate să nu producă și forme noi de expresie nu mai puțin de avangardă. Drama începe însă atunci când formele efectiv noi,

de avangardă, sunt respinse de doctrina oficială drept „burgheze", „reacționare", „formaliste", „contrarevoluționare" etc. Suprarealismul politizat a trăit în forme acute tocmai o astfel de dramă exprimată cu luciditate: „Există . . . sau nu o artă de stânga în măsură să se apere, vreau să spun o artă capabilă să-și justifice tehnica „avansată" prin chiar faptul că este în serviciul unei stări de spirit de stânga"? (1935). Răspunsul îl dă „practica". Respectiv, „codificarea poeziei și artei în Rusia, codificare extinsă imediat, foarte paradoxal, foarte imprudent de zelatorii politicii sale, în toate celelalte țări" (A. Breton). Teză dogmatică simplist-reducționistă, potrivit căreia „arta burgheză" ar fi doar „propagandă contrarevoluționară". Confruntarea dintre „poeții autentici" și „poezia de propagandă"[154] devine deci inevitabilă. Momentul istoric rămâne nu mai puțin caracteristic pentru modul cum specificul literar rezistă și reacționează când este atacat și „desființat" în chiar centrul său vital. Confruntarea rămâne tipică și exemplară, document de epocă de prim ordin.

Marxismul reformist nu poate rezolva, nici el, o astfel de dilemă. Ea este de altfel specifică oricărei arte cu „tendință". „Tendința" trebuie apărată cu orice preț, deși criteriul estetic nu poate fi nici el negat. „Aceasta înseamnă că o tendință politică justă (*richtig*) include și o tendință literară"[155]. Care din ele predomină? Evident, cea politică. Se propagă sofismul (enorm) conform căruia o tendință, o „linie" politică justă, constituie și o linie literară justă[156]. I se opune, mai mult sau mai puțin tacit, vechea concepție referitoare la „aspectul politic al poeziei (care) trebuie să fie mereu imanent"[157]. Există în același timp în aceste cercuri și o oarecare conștiință lucidă a caracterului mistificator al propagandei[158].

Fenomenul propagandei literare este, în general, acceptat și studiat ca obiectiv și inevitabil: I se recunoaște o intenție și o structură retorică, persuasivă (după B. Croce „oratorică")[159], diferențiată: conștientă și responsabilă, inconștientă și iresponsabilă, parțial conștientă și deci responsabilă, de tipul Lucretius-Dante. In astfel de cazuri, se observă o corelație între coerența artistică a operei și a viziunii despre lume a scriitorilor[160]. Cercetările de istorie literară scot în evidență „ideea artei ca propagandă" ca fiind bine definită și activă încă din secolul 18, îndeosebi în Franța[161]. Noua perspectivă lingvistico-formalistă a studiilor și terminologiilor literare redefinește propaganda în termenii noi, inclusiv de glosar: orientare spre „mesaj"[162], formă de „comunicare" (se propune și un model al comunicării propagandistice)[163], în serviciul unui

proiect social. Noțiunea are și o conotație polemică. Adepții „metodei formale" în Rusia (B. Eichenbaum, 1927) fac pe față „propagandă pentru o abordare științifică obiectivă în confruntarea cu faptele (literare)"[A23]. Într-o altă fază istorică, teatrul popular, teatrul profetic, teatrul cu „mesaj" sunt respinse dintr-o direcție diametral opusă. „Toți autorii au voit să facă propagandă"[164]. Noțiunea este indisolubil legată de toate manifestările „tezei" în literatură și de toate recrudescențele sale moderne.

In secolul 20, literatura de propagandă devine, în funcție de contextul politico-social, „literatură oficială" într-un dublu sens: expresie a unei doctrine de partid precum în vest în cazul partidelor marxist-leniniste, revoluționare, de opoziție; expresie a unei doctrine de partid (unic) și de stat, precum în URSS și în blocul sovietic, după 1945. Concepția care stă la bază derivă din *Manifestul Comunist:* ideologia dominantă este ideologia clasei dominante. Când o clasă ia puterea, ea își impune propria ideologie. De unde, în reformulările secolului 20, apariția a două noi concepte literare: „literatura de clasă" (cum am văzut) și „literatura oficială", respectiv de stat, totalitară, obligatorie, controlată și dirijată.

Pentru Lenin, exponentul cel mai tipic al acestei concepții, literatura face parte în mod indisolubil din activitatea de „partid" a „muncii socialiste": „Literatura trebuie să devină o literatură de partid". Deci: „jos cu literații fără partid"! „Literatura trebuie să devină o parte integrantă a cauzei generale a proletariatului"[165]. În mod evident, această obligație revine doar scriitorilor membri de partid. Textul și contextul sunt limpezi. Dar după revoluția din octombrie — și mai ales după primul congres al scriitorilor sovietici — ideea de „partinitate", abuziv extrapolată, devine obligatorie pentru *toți* scriitorii sovietici membri și nemembri de partid. Tot în acest an, G. Lukács se întreabă: *Tendez oder Parteilichkeit?*[166], noțiune ce se generalizează. După 1945, doctrina se extinde asupra tuturor țărilor socialiste. Distincțiile anterioare din deceniile trei și patru, operate tot în sfera marxistă, între „ideologia cotidiană", interioară și „ideologia oficială", explicită, a conștiinței cenzurate, rămân cu totul marginale și ineficiente[167].

Termenul de „literatură oficială" — apărut încă în secolul trecut când primește și un început de teoretizare (în Portugalia: Anthero de Quental, 1865)[168] — are o accepție generală. Sensul este de literatură dominantă, uniformizată, canonică. În secolele 16 și 17, în Europa, „dominau aceleași principii și aceleași practici literare, modelele imitate erau aceleași

și, în esență, o singură literatură oficială" (Menedez Pelayo)[169]. Accepția peiorativă devine evidentă mai ales în sfera formalistă: «„Nu înțelegem să fetișizăm noțiunea de literatură și să ne închidem în limitele unei definiții canonice, literaritatea depășește marginile literaturii „oficiale"»[179]. Ea este asimilată — în spirit polemic — ideii de literatură acceptată, curentă, academizată etc. contestată în esență.

Efectul direct al instaurării teoriei și practicii „literaturii oficiale" este dirijismul, concepția politică și administrativ-birocratică — și în ultimă analiză polițistă — a literaturii. Fenomen efectiv nou, inedit, în biografia ideii de literatură, cu foarte puține antecedente (și în nici un caz de asemenea proporții), dacă exceptăm politica literară a Contrareformei. Exemplul cel mai tipic de dirijism literar îl oferă, în secolul 20, după 1917, URSS unde literatura este chemată să apere și să propage pozițiile de clasă ale proletariatului și socialismului. Ceva analog, însă de mult mai scurtă durată și de mai mică eficiență a constrângerii, se constată doar în Germania hitleristă, cu al său program cultural-literar *Blut und Boden*.

Concepția marxist-leninistă oficială se traduce în literatură — și în ansamblul domeniului cultural — prin impunerea cursului și „liniei unice"[A24] a „comenzii sociale" ca parte a planului cincinal (idee acceptată și de unii marxiști occidentali[A25]), a încadrării riguroase a lumii literare în „Uniunea Scriitorilor", condusă și controlată strict de partid. Toate acestea devin — cu variații mai mult sau mai puțin semnificative — realități dominante, după 1945, în toate țările socialiste. Momentele istorice hotărâtoare sunt: Primul Congres al Scriitorilor sovietici (1934) și marile epurări care urmează celebrelor *Rapoarte* ale lui Jdanov (1946), cu un „exeget" de marcă în România: G. Călinescu. Estetica oficială devine „realismul socialist" (M. Gorki) și perspectiva revoluționar-socialistă, tendința obligatorie a literaturii. Exaltarea realismului socialist caracterizează întreaga critică marxistă, inclusiv cea occidentală. „Superioritatea sa artistică este condiționată istoric" (G. Lukács)[A26], adevărat articol de dogmă.

Scopul literaturii este să edifice și să mobilizeze spiritele, să le organizeze (Stalin: „Scriitorii sunt inginerii sufletelor"), să le orienteze și să anticipe, să prefigureze victoria finală a comunismului. Literatura și arta trebuie să se îndrepte în aceeași direcție în care „muncitorii, țăranii și soldații înaintează" (Mao)[171]. Rolul eroilor literari exemplari, tipici, devine capital. O listă de modele umane obligatorii propune și M. Gorki: „Eroii zilelor noastre sunt savantul, inventatorul, con-

structorul, comsomolistul, pionierul"[172]. Problema valorii literare nu se mai pune sau este total subordonată tematicii politice. În formele sale extreme, post-jdanoviste, se merge până acolo încât se declară că un roman mediocru scris de un comunist este infinit preferabil unui roman reacționar sau premarxist (J. Revai)[A27]. Astfel de teze aberante au făcut mari ravagii și în critica românească a epocii.

Întreg acest extremism totalitar corespunde, în primul rând, stalinizării progresive a URSS și a vieții sale literare. În faza inițială a puterii sovietice, au existat și rezerve și chiar oarecare rezistență împotriva „conducerii artei prin decrete și instrucțiuni". „Nimeni nu va impune sau va avea gândul să impună poeților o tematică". Luările de poziție ale lui Trotsky (*Literatura și revoluția*, 1924) sunt cele mai notabile. Din păcate, lupta împotriva „birocrației totalitare", „dirijismului artei oficiale", „cultului personalității", ca și distincția dintre „faptul politic" și „faptul literar" etc. reprezintă tot atâtea poziții pierdute[173]. Reacții identice pot fi semnalate și în Occident, la „revizioniști" (K. Kautsky), la poeți și teoreticieni de avangardă, ca A. Breton, de orientare „trotskistă", adversar al „codificării". El este pătruns de convingerea că „gândirea lirică nu poate fi decât momentan dirijată"[174]. Criticii marxiști, ca W. Benjamin, când vizitează URSS (1927), fac aceleași constatări și ridică aceleași proteste[A28]. Ele se intensifică în deceniile opt și nouă, ca urmare a „deschiderilor" politice și „destalinizărilor" lui N. Hrușciov și M. Gorbaciov, de altfel foarte puțin preocupați de soarta literaturii, a cărei noțiune probabil nici nu o aveau.

Instaurarea *de facto* a literaturii oficiale, dirijiste, și „teoretizarea" acestei literaturi are în aceeași perioadă a secolului 20 și în aceeași regiune și o altă urmare importantă. Sensul propagandei este în același timp adversativ și dialectic: *pro* sau *contra*, după împrejurări. Literatura este fundamental ostilă, *principial contra* adversarului său de orice natură. Când se oficializează, ca expresie a noii puteri (în speță comuniste), ea devine însă inevitabil *pro* și *contra* forțelor ce i se opun, declarate subit „reacționare". Din „persecutată" ea devine „persecutoare". Oficializarea literaturii scoate totdeauna în lumină această polarizare fundamentală. Regimurile totalitare, dirijiste, îi dau cea mai tipică expresie. Literatura „comunistă", marginalizată de opoziție, devine după preluarea puterii unica literatură posibilă. Ea tinde să elimine în mod radical întreaga literatură de altă orientare, care i se opune direct sau indirect. Chiar și prin simpla sa existență pasivă.

Privind în perspectivă istorică și în cadrul funcționării modelului general al ideii de literatură, ne aflăm, de fapt, în fața unei adevărate constante literare. Literatura a avut totdeauna un caracter negativ, mai evident ca niciodată în această perioadă. Eterna dialectică *nou/vechi*, *tradiție/modernitate*, tradusă în termeni ideologici („ideologia este ideea adversarului meu", R. Aron), transmite literaturii un permanent rol polemic, contestatar, demistificator, subversiv, „revoluționar"; respectiv, conservator, represiv, reacționar. Această polarizare face parte din peisajul ideologic literar cel mai specific al epocii. Recunoașterea sa se verifică pe scara cea mai largă. Apare în felul acesta o nouă tipologie a literaturii în funcție de sensul său militant-polemic.

Literatura este, din acest punct de vedere, după împrejurări, contestatară sau represivă, „literatură a blamului" sau a „elogiului" (R. E. Curtius)[A29]. O mai veche formulă a secolului 19, literatura — „critică a vieții" — revine în mod frecvent și în cel următor[A30]. Literatura critică, tulbură, irită, pune permanent în discuție, emite judecăți dure despre lumea reală[175]. Tendința sa de critică a realității este permanentă[176]. Ofensiva ideologică a propagandei comuniste precizează obiectivele. În vest, este declarat „războiul spiritului contra puterii" (înțelege: capitaliste, fasciste etc.[177]), în general „contra artei administrative" (*verwaltete Kunst*) a societății constituite[178]. Se fac congrese, cu participări ilustre (A. Gide etc.), pentru „apărarea culturii", se luptă „pentru cultură", „accesul la carte și la artă"[179] etc. Toate aceste sloganuri sunt specifice propagandei culturale antifasciste, de stânga, în plină acțiune între cele două războaie.

Cât privește sensul strict politic, el este declarat pe față: combaterea ideologiei adverse, în speță o ripostă dată fascismului[180]. Pentru a ne limita doar la domeniul literaturii și al definițiilor sale, direcția este limpede: dacă „literatura umanistă" a avut un rol de „protest în perioada imperialistă", acum scopul este de „a învinge definitiv tradiția ideologiei literare a liberalismului"[181]. Inamicul nr. 1 este deci „concepția burgheză a literaturii", liberalismul literar. Avangarda se definește ca „negare" radicală a „culturii burgheze". Ideii „literatură marfă" specifică economiei de piață, „avangarda îi contrapune ideea critică a literaturii opusă ideologiei literaturii de piață"[182]. „Literatura de consum" este respinsă. Ceea ce se dorește este doar o literatură „combativă", o literatură *anticapitalistă*, în „perspectivă socialistă"[183]. Nimic mai mult. Nimic mai puțin.

Heteronomia literaturii, inclusiv de acest tip, este urmarea influenței întregului câmp ideologic al epocii. În acest context, literatura rămâne, în ultimă analiză, doar un suport grafic, imprimat, al unui corp de idei în plină expansiune militantă și propagandistică. Sărăcire enormă, radicală, pe de o parte a conținutului istoric, dublată de o verificare permanentă a sensului literal, primordial, al literaturii, pe de alta.

Alte expresii terminologice și „definiții" ale literaturii reflectă aceeași realitate intens ideologizată. Circulația lor se constată mai puțin în studiile specializate, cât în marea presă. Există o „literatură democratică" și una „aristocratică"[184]. În general, una „de stânga", cu vocație critică, neconformistă, și alta de „dreapta", conservatoare. Această polarizare esențială, tipică întregii epoci, produce formule care devin curente mai ales după al doilea război. În Franța: „literatură de dizidență" și de „consimțire" (acceptare, *consentement)*[185]; în sfera anglo-saxonă: „literatura acceptării" *(assent)* și a „dezacordului (dizidenței, *dissent)*[186] sunt printre cele mai răspândite. Reduse la cea mai curentă expresie, ele se confundă cu „literatura revoluționară" și „reacționară", în totalitatea denotațiilor și conotațiilor pe care acești termeni le implică.

Confruntarea lor permanentă pune nu mai puțin în lumină mecanismul dialectic al literaturii. Analiza sa constituie una din contribuțiile importante ale secolului 20. Tendinței de etern refuz, protest, contestare etc., i se opune recuperarea, stabilizarea, canonizarea. Fenomenul este surprins încă de la începuturile literaturii „revoluționare" sovietice[187]. Analizele marxiste ulterioare îl confirmă[188]. La fel, studiile istorico-literare și comparatiste consacrate avangardei care se „clasicizează" periodic și inevitabil[431]. Există, în mod evident, o „cultură adversativă"[189], produsul unei dialectici culturale negative. De unde o „contra-cultură"[190], o poezie *pour* opusă poeziei *pure*[191], o „literatură a refuzului"[192], care se instituționalizează în mod constant. Vocația sa predominant socială este în direcția stabilizării, oficializării, canonizării. Ceea ce a făcut pe mulți chiar să declare că literatura, din această perspectivă, este sau ar fi de esență invariabil „reacționară". În cercurile — în general de stânga — se răspândește ideea că a face literatură înseamnă a fi pur și simplu „reacționar"[193], că „statutul, cel puțin deocamdată, constitutiv reacționar al literaturii" rămâne o mare realitate[194]. De unde întrebări aparent absurde sau insolite, dar perfect legitime în această ordine de idei: „Este literatura fantastică reacționară"?[195] Mai mult: „Este literatura totdeauna reacționară"?[196]. S-ar părea că da, din acest punct de vedere.

Există însă, din perspectiva diametral opusă, și teza riguros contrară. Literatura este prin definiție incomodă, contestatară, inconformistă, liberatoare. Negativismul radical ține de esența intrinsecă a literaturii. O astfel de realitate se verifică în orice sistem social și fază istorică. Dar cu atât mai mult, în secolul 20, ajuns la luciditatea maximă a tendințelor și procedeelor literare. Formaliștii ruși văd în *ostranenie*, în „defamiliarizare", încă din primele decenii, metoda esențială a literaturii, care o ferește de stereotipie, anchiloză, „rugină". Subversiunea este deocamdată doar la nivelul normelor și codurilor literare[197]. Suprarealismul face un pas mai departe proclamând valoarea subversivă permanentă și integrală a poeziei. Inclusiv a ordinii morale, sociale, politice, urmată de o contestare eternă *non stop*. Ea se opune oricărui „angajament", inclusiv de tipul „rezistenței"[198].

Tema devine deosebit de acută mai ales după deceniul cinci când, în Occident, se propagă ideologia negației literare permanente. Sunt puse acum în discuție totalitatea valorilor „burgheze", dar și „marxiste", care impun și justifică orice „instituție literară" dominantă. Cel puțin două mari exemple sunt citabile. După J.-P. Sartre, literatura este erezie, contestație necesară, inclusiv a stalinismului ce ar da dovadă de „oportunism". Disciplina de partid este pusă și ea în cauză[199]. R. Barthes — adept integral al subversiunii ideologiei și culturii tradiționale totale[200]: „adevăratul nostru război... este contra tuturor puterilor" *(les pouvoirs)*[201] — pune în centrul subversiunii radicale limbajul, textul, scriitura[202]. Inclusiv critica literară[203], a judecății de valoare.

Este de fapt și marele loc comun al publiciticii și criticii franceze ale anilor șaptezeci. Se vorbește și se scrie peste tot despre funcția de contestare și deci liberatoare a scriiturii[204]; despre subversiunea în text și prin text (temă fundamentală a grupului *Tel Quel*)[205]; despre „ce poate literatura", în sensul demistificării, negării, contestării, cum și dacă ea poate schimba lumea[206]; despre funcția antifuncțională a literaturii, echivalentă cu „funcția indispensabilă a dezorganizării" *(dérangement)*[207]. Concluzia, în această sferă, este unanimă: literatura „deranjează"; ea chiar trebuie să „deranjeze" în permanență: coduri literare, instituții, tot. Definiția literaturii se modifică în consecință: „literatura ca critică"[208]. Critică ideologică-socială, în primul rând.

Orientări identice și formule similare, unele percutante, se întâlnesc și în critica germană a epocii. Aici domină școala de la Frankfurt, care studiază și pune în lumină toate ener-

giile critice ale literaturii. „Instituția artă", „instituția literatură" — se susține — este întotdeauna în opoziție socială, în orice orânduire socială[209]. De altfel, „cine scrie provoacă"[210]. Literatura este în mod esențial „incomodă" *(unbequeme Literatur)*[211]. Mai mult decât atât: ea constituie o puternică „armă împotriva dominației" *(Herrschende)*[212], „reversul (*Kehrseite*) oricărei puteri constituite"[213]. Valorificarea literaturii „provocatoare", „negative", „critice", „critică de valori" se constată, de altfel, peste tot în vest, cu inevitabile ecouri epigonice, minor-publicistice, și în estul Europei. Doar o definiție italiană, din mai multe posibile: „Literatura, prin definiție, contravine oricărei norme; puterea, prin definiție, normalizează și instituționalizează"[214]. Întreaga teorie italiană a avangardei literar-artistice pleacă de altfel de la aceleași constatări. Un efect al acestei concepții este și influența sa asupra sociologiei literare. Ea scoate în evidență sensul inconformist, antieconomic, al lui *Trivialliteratur;* opoziție latentă, permanentă, împotriva unor valori consacrate: bun gust, gratuitate, puritanism, sacralitatea specifică literaturii de *cordel*[215] etc.

3. Definirea literaturii ca instrument și formă insurecțională, respectiv *revoluție,* constituie în secolul 20 expresia cea mai tipică a ideologizării și politizării extreme. Ideea de *literatură* este implicată, în mod direct, în cea mai radicală luptă a secolului: revoluția comunistă antiburgheză. Eșecul său în vest și succesul său (provizor) în est sunt pline de urmări. Accepțiile *literaturii* se modifică substanțial în funcție de aceste contexte. În plus, iese în evidență cu deosebită claritate întreaga ambiguitate a ideii însăși de „revoluție": sensul literar, în genere „avangardist", nu se suprapune integral peste cel politic. Se observă chiar o contradicție între cele două obiective „revoluționare" esențiale: 1. revoluție în textele însele și 2. revoluție prin funcțiile lor critice active în societate[216]. Antagonism și problemă insolubilă, care caracterizează de fapt întregul angajament ideologico-politic al literaturii. El datează în general încă din secolul 19, de la începuturile criticii literare socialiste (Paul Lafargue, G. Plehanov etc.).

Textele cele mai notabile pe această temă ale lui L. Trotsky și Victor Serge, discipolul său, din deceniile trei și patru, surprind cu luciditate tocmai această situație crucială. A fi în serviciul revoluției duce în mod inevitabil la arta cu „teză", „propagandistică", dirijată „demonstrativ" și „birocratic", ceea ce în principiu se respinge: a fi revoluționar sincer

pasionat, convins și în același timp artist creator liber conduce la fel de inevitabil la un conflict cu acțiunea revoluționară dirijată de „partid". Respingerea „artei oficiale a epocii staliniste" este declarată pe față[217]. Contradicția „politicii literare" a PCUS (o rezoluție din 1925, de ex.) are același conținut. „Clasa oprimată", care a cucerit puterea, nu și-a putut constitui încă propria literatură, nici să-și creeze forma artistică, stilul său. Dar acest obiectiv nu poate duce totuși la o literatură proletară „de seră", „monopolistă". Se cere deci să „se pună capăt intervențiilor administrative, arbitrare și incompetente în literatură". Scriitorului i se impune totodată să fie „revoluționar", să nu mai distreze burghezia, să „contribuie la formarea conștiințelor" și în același timp să nu dea urmare decât „sincerităților (sale) pasionate"[218]. Dilemă, practic, atroce, insolubilă. Situație în același timp exemplară pentru condiția și limitele reale ale întregului angajament politic al literaturii moderne. De fapt, al literaturii în genere.

Mitul „scriitorului revoluționar" — propagat în mod independent, convergent sau ca urmare directă a influenței revoluționare de către avangardele literare ale secolului 20, începând cu futurismul — ilustrează aceeași situație. Revoluția literară este și formală și integrală, împotriva tuturor valorilor dominante[219]. Ea presupune „revoluția spirituală", împotriva tradiției estetice, dar și contestarea globală, nihilistă și extremistă continuă, a întregii ordini existente[A32]. La fel de ambiguă rămâne și formula, declarată pleonastică, „arta este totdeauna revoluționară", teză centrală în estetica școlii de la Frankfurt[220]. Stângismul parizian privol-monden-intelectual al anilor șaptezeci vizează la fel o „revoluție în interiorul literaturii" (cel puțin într-o primă etapă)[221]. Cei mai radicali teoretizează chiar o „lovitură de stat în literatură"[222]. Formule de efect pur publicistic, dar care trădează o mentalitate generalizată. Ideea de revoluție rămâne însă nebuloasă: ea nu trece de negarea verbală globală a societății „burgheze" existente. O perorație fanatică, rece și goală.

Când lozincile se precizează în termeni puri literari — ceea ce se întâmplă destul de rar — obiectivele rămân la fel de generale, elastice și interpretabile. O preocupare centrală și permanentă este crearea unor „forme" noi. Scriitorul este invitat imediat după revoluția din octombrie „nu să cultive formele artei burgheze, ci să le stăpânească pentru a crea forme noi"[223]. Practica literară a socialismului birocratizat, stalinist, duce la formele „realismului socialist", în timp ce teoria „protestului radical", permanent, preconizat de avangardele occidentale, de

marxiștii reformiști și de școala de la Frankfurt, resping această alternativă: „Mai bine să dispară arta decât realismul socialist" (T.W. Adorno)[224]. Reportajul este văzut ca o „formă artistică și o formă de luptă" (E.E. Kisch). Cercurile de stânga occidentale, îndeosebi pariziene, „*tel-quel*"-iste, „barthiene" etc., ale anilor șaptezeci transformă (să repetăm) întreg procesul revoluționar în domeniul limbajului, textului, scriiturii. A stăpâni limbajul, care nu este niciodată „inocent", „a lua puterea" în interiorul limbajului înseamnă a-l manevra pentru a-i conferi o funcție revoluționară, presupus imbatabilă[225]. Lingviștii se leagănă și ei în iluzia că acționând asupra „structurilor semiologice ale unei civilizații... o putem transforma în mod decisiv"[226]. Caracterul utopic al acestor teze radicale face parte din peisajul ideologico-literar al epocii și al modelor sale specifice.

Diametral opusă este concepția potrivit căreia rolul revoluționar al literaturii este atât de important încât preocupările „poetice", „formale", „pur tehnice" devin cu totul secundare sau de-a dreptul inutile. Recunoaștem imediat psihologia activistului cultural din vest și mai ales din est, care are despre literatură o noțiune pur propagandistică și pragmatică. Ea este specifică tuturor „aparatelor" de propagandă revoluționară. Ele sunt preocupate doar de „sarcini politico-sociale", de „forța revoluționară" a literaturii, care „pune în mișcare o masă de idei și sentimente noi". Este punctul de vedere oficial sovietico-stalinist[227]. În varianta stângist-occidentală, el sună astfel: „...Nu o poetică a revoluției *(Revolution)*, ci una a răscoalei *(Widerstand)*"[228]. Denotația ultimului termen este pur politică: schimbarea realității politico-sociale. G. Lukács, P. Weiss și mulți alții, în zona germană, grupul *Tel Quel* în cea franceză nu gândesc altfel. Nu mai este vorba de „reflectarea" realității, în mod realist, ci doar de a urmări cum literatura „poate fi folosită pentru a schimba realitatea", cum „literatura poate să contribuie la transformarea democratică și revoluționară a societății"[229]. A zgudui și răsturna sistemul social burghezo-capitalist aceasta este misiunea prescrisă literaturii în accepția sa total heteronomică, atât de specifică.

Concilierea, ierarhizarea și sinteza practicii politice și poetice rămâne marea problemă, marele semn de întrebare al întregii literaturi politice a secolului 20. Situația este tipică rezistenței pe care specificul literar o opune adversarilor săi. Literatura se vrea doar *literatură*, să se salveze cu orice preț. Tensiunea acestui conflict este unică în biografia ideii de li-

teratură. Se pot înregistra, privind de sus, câteva poziții specifice.

Poeții angajați direct în acțiunea revoluționară visează o sinteză perfectă, indisociabilă. *Cartea* și *arma* la Maiakovski, de pildă, sunt sinonime: „Vreau/versul meu/ să fie baionetă". Pentru Eluard, poezia trebuie să fie expresia „urii" față de burghezie, preoți, polițiști. Orice altă poezie nu poate fi decât detestată, „urâtă" (*Critique de la poésie*, 1932) „Rimele mele să aibă farmecul lacrimelor pe arme" (Aragon, *Art poétique*) exprimă aceeași fuziune ideală: poezie+acțiune directă. *Le Surréalisme au service de la révolution* (1931) cultivă iluzia revoluției integrale, poetice, dar și existențiale. Poezia este doar unul din aspectele dublei aspirații fundamentale: „A transforma lumea" și „a schimba viața" (anticipate de altfel de Marx și Rimbaud). Pentru A. Breton ele se confundă[230]. Ne amintim și de lunga controversă și alternativă *poezie/literatură*, marea constantă a biografiei noastre. Devine încă odată evident că *poezia* a absorbit, mai ales în secolul 20, întregul potențial exploziv, radical, ideologic-revoluționar al spiritului, eliminând total din competiție și pe acest plan *literatura*. Ea a fost, s-ar spune, abandonată definitiv neantului.

Este versiunea radicală, absolutistă, a angajamentului și finalității revoluționare. „Adevărata literatură" se confundă, în această perspectivă, cu „ziua Revoluției" (A. Ginsberg)[A33]. Ea presupune depășirea antinomiei cuvânt/acțiune, a „regulii dublei datorii" (subordonări, misiuni)[231], a pragmatismului și vocației poetice. Acești poeți nu se resemnează la ideea de a fi doar „literatori". Dar experiența revoluționară se soldează adesea și pentru ei cu mari eșecuri, ratări și chiar sinucideri. Reținem în același timp persistența a două mituri ale epocii: 1. cel stângist literar: „Când literatura încetează de a fi (*cesante*) nici o revoluție nu mai este posibilă" (J. Ricardou)[232]; 2. „Sinteza adevărată a artei și revoluției va fi opera adevăratului artist revoluționar" (M. Krleza)[A34]. Este un postulat pe care epoca îl scoate în evidență ca o supremă necesitate. Sub forma recunoașterii „temperamentului revoluționar" (E.E.Kisch, 1927)[A35], ne aflăm probabil cel mai aproape de adevăr. Ceea ce ne întoarce la vechea noțiune de „vocație", „chemare", *Beruf* etc. Doar în acest punct antinomia se rezolvă efectiv. Transformarea societății prin literatură rămâne, în orice caz, un mare mit modern, utopic, al „omului revoltat", camusian sau nu.

Îmbogățirea ideii de literatură cu o terminologie specifică, nouă, este urmarea directă a acestei situații ideologico-politice

nu mai puțin particulare. Definiția literaturii se politizează cu toată intensitatea. Este un aspect tipic al biografiei sale în secolul 20. Încă din primii ani se făcea o distincție netă între „literatura de cenaclu" și cea „de revoluție"[233]. După revoluția din octombrie, îndeosebi, „literatura de stânga" se opune în mod deschis celei „de dreapta". „Literatura de stânga" (*linke Literatur*) și „literatura statului (cetății literare) de stânga" (*Linke Staatsliteratur*) sunt termenii care circulă și în întreaga publicistică occidentală stângistă. Sloganul este pur propagandistic: „Pledoarie pentru o literatură de stânga"[234]. Există și conotații specific literare ale acestor termeni politici. „Literaturile de stânga" sunt în genere de avangardă, marginale, de „excepție", opuse „literaturii normale", academice, canonice etc[235]. Ideea de stânga este asociată în mod firesc oricărei contestații și rebeliuni literare. Ieșirea din normă este gândită și declarată de „stânga" în orice împrejurare.

Foarte caracteristică este în special marea răspândire a unor concepte precum „literatura de clasă", „burgheză", „proletară" etc. Mai ales termenul de „literatură proletară" este destinat unei cariere considerabile, implicat în întreaga politică internă ideologică și culturală a tinerei URSS, în primul său deceniu de existență. La originea sa stă un silogism foarte simplu pentru a nu spune simplist: dacă puterea în URSS aparține proletariatului, ea poate și trebuie să-și formeze propria cultură și literatură „proletară". Apărută în anii războiului civil (1918—1921), ideea este reluată cu vigoare de revista *Na Postou* („La post") și de grupul său: „Noi vom întemeia și apăra literatura proletară", definită prin „concepția marxistă-revoluționară a lumii", la „antipodul literaturii burgheze" (nr. 2-3/iunie, 1923)[236].

În ciuda foarte ortodoxelor sale intenții, *Proletcult*-ul devine repede suspect conducerii Partidului. Argumentul teoretic esențial privește dispariția claselor în societate comunistă. Dictatura proletariatului ar constitui numai o etapă tranzitorie spre societatea fără clase. Aceeași soartă o are și „literatura proletară" posibilă, admisibilă doar pe durata câtorva generații. Noua cultură a statului fără clase se va edifica pe baza tuturor elementelor progresiste ale culturii„ inclusiv „burgheze". În realitate, Lenin și Trotsky se temeau mai ales de scăparea de sub control a mișcării, de autonomismul și spontaneitatea sa latentă, deosebit de periculoasă. De unde interzicerea și represiunea. „Partinitatea literaturii" cerea o conducere unică. Lecția a fost foarte dură în perspectivă istorică. Nu mai puțin însă edificatoare pentru sensul real al „partinității" în cultură și literatură.

În vest, din necesități de propagandă, dar și de afirmare a propriei identități, „literatura proletară", „literatura de clasă proletară", „literatura proletar-revoluționară", „literatura muncitorească" sunt termeni luați foarte în serios, mai ales în deceniile doi și trei, în special în Germania (programul RAPP, revista *Linkskurve*, 1928), până la venirea hitlerismului la putere. În Franța, unde există încă din secolul trecut o tradiție puternică — sentimental-socializantă — când apare până și o expresie ca *littérature misérabiliste* (în genul *Les Misérables*, despre oamenii săraci, ducând o existență mizeră etc.), „literatura proletară" își revendică în primul rând această ascendență[237]. Se publică și o istorie a „literaturii muncitorești" începând din evul mediu și până în zilele noastre. Idealul este o „autentică literatură proletară, cu accentul propriu și care să aibă conștiința a ceea ce ea este"[238]. Textul francez tipic al acestei tendințe „revoluționare" este *Les Intellectuels et la révolution* de Pierre Naville (1927). Se produc și inevitabile degradări publicistic-propagandistice în favoarea „noii epoci literare", a „literaturii noi", în sensul literaturii de clasă și artei sociale[239].

Și această noțiune parcurge în secolul 20 două etape tipice regăsite la toate nivelele biografiei ideii de literatură a epocii: lansarea sa sub forma ideii-șoc și recuperarea critico-literară, inclusiv didactică. Când debarcă pe teritoriul american, se produce același fenomen inevitabil: mai întâi faza „manifestului": *Toward Proletarian Art* de Max Eastman (1921), urmată — cinci decenii mai târziu — de studii retrospectiv-prospective pe tema literaturii instrument al „edificiului *(fabric)* unei culturi socialiste"[A36]. Se iau bine înțeles și distanțele necesare impuse de relația totdeauna ambiguă „scriitorul și comunismul". Observațiile tind să se sistematizeze într-o schiță de tipologie[240].

4. Problema libertății literaturii, care apare la capătul ideii de literatură cu deosebită putere, începând mai ales din secolul 18, ca urmare a spiritului ideologic-insurecțional al acestei perioade, revine în actualitate, cu o enormă forță explozivă pe întreaga durată a secolului 20. Condițiile, în esență, sunt uimitor de asemănătoare. Totdeauna au existat *Books Fatal to their Authors* (P.N. Ditchfield, 1903). Statul totalitar modern fascist sau comunist (acesta din urmă de mult mai lungă durată) este însă infinit mai represiv și mai perfecționat decât „Vechiul regim". Față de Goebels, Jdanov și ceilalți, Malesherbes, director al „Librăriei" să spunem, face figură mult mai simpatică, de cenzor amabil cu perucă. Era în relații cordiale

cu scriitorii „suspecți" cărora — uneori — le ascundea prudent chiar și... manuscrisele. Nici o comparație reală nu este, de fapt, posibilă cu cenzorul totalitar modern, dogmatic, agramat și feroce.

Libertatea literaturii se înscrie în mod direct în marea dispută democrație/totalitarism. Este unul din aspectele specifice ale libertății de expresie, principiu general înscris în orice constituție democratic-liberală, care se revendică de la „drepturile omului". El este indisociabil de „ideologia libertății burgheze" (în terminologia marxistă care-l combate). Pentru scriitorii occidentali, adică pentru imensa majoritate a literaturii lumii libere, cu excepția stângismului literar, problema nu se pune însă în termeni de clasă, ci în mod cu totul diferit, pe două planuri distincte.

Intervine, în primul rând, revendicarea practică, socială, comunitară a libertăților constituționale. Literatura este și se vrea liberă fiindcă libertatea scrisului, libertatea de expresie, a presei etc. sunt garantate și apărate de constituție. Este un principiu democratic elementar general admis. De cele mai multe ori însă doar implicit, înțeles de „la sine", fără mari și inutile (pentru scriitori) demonstrații și pledoarii ideologice. Când totuși se vorbește de „drepturile scriitorului în societatea contemporană", se are în vedere îndeosebi apărarea intereselor sale economice, materiale, a dreptului de proprietate literară, corectarea abuzurilor etc.[241]. Problema este veche, cum știm, datând tot din secolul 18. Ea se înscrie în formularea și apărarea libertății economice, dreptului de întreprindere și de proprietate particulară. În Franța, dreptul de proprietate literară, legiferat încă din 1866, cunoaște reformulări prin legile din 1919 și articole din 1957. Ea prevede căderea în „domeniul public" după 50 de ani. În USA, „drepturile" de autor, reglementate de *copyright*, sunt apărate timp de 28 de ani. Reținem doar principiul general admis fără a intra în detalii.

În conștiința literară — nu numai a secolului 20 — revendicarea principiului „filozofic" al libertății de creație este însă mult mai puternică. Gestul se dovedește permanent, instinctiv și profund defensiv. El ia de-a lungul epocii mai ales forma insurecției permanente împotriva normelor, dogmelor, canoanelor de orice categorie. În secolul nostru, revendicarea cea mai tipică și mai energică aparține mișcărilor de avangardă[37]. Ea se îndreaptă împotriva oricărui tradiționalism, clasicism și academism literar. Legitimitatea anti-normei — de la care se revendică și întreaga poetică formalistă a lui *ostranenie*, a „defamiliarizării" etc. — este afirmată și în studiile de estetică din perspectivă tradițională[242]. Problema se pune, în poezia con-

temporană, chiar și în interiorul limbajului: „Poezia apare atunci ca un fenomen al libertății" (G. Bachelard)[243]. Principiul este însă valabil pentru întreaga literatură, cu motivație globală: drepturi civile *plus* libertăți spirituale imprescriptibile și inalienabile.

Mult mai acut și în alți termeni, deosebit de dramatici, se pune aceeași problemă în concepția totalitară a literaturii. Ea implică partinitate, dirijism, control, cenzură, cu toate urmările sale administrative. Oricât s-ar cita și repeta (în disperare de cauză) că Lenin chiar și în faimosul său articol din 1905, *Organizația de partid și literatura de partid*, nu admitea „egalizarea mecanică", „nivelarea", declarând că „este absolut necesar să se asigure un mare spațiu inițiativei personale", adept al libertății creației el n-a fost în nici un caz. Și nici nu putea fi, atât timp cât „linia" partidului este și rămâne pentru Lenin și „linia" literaturii. A vorbi deci de „principiul leninist al toleranței estetice" este un bluf și un sofism pur propagandistic[244]. Trotsky gândea la fel atunci când apăra „libertatea creației". Ea însă nu presupune nici „indiferentism politic", nici „artă pură", bineînțeles[245]. Doar Kautsky admitea „cea mai mare ordine și planificare în producție și anarhie totală în domeniul artei". Dar vocea sa nu făcea deloc autoritate în țara „socialismului real" și a propagandei sale.

Poetica literară de stat a URSS, după 1920, admite totuși oarecare toleranță față de scriitorii „tovarăși de drum". În 1924, ea refuză ideea „artei neutre" în societatea împărțită (încă) în clase, în 1925, se condamnă „literatura proletară", dar și măsurile administrative în problemele literare. Această relativă deschidere coincide cu perioada NEP-ului. În 1932, toate organizațiile literare sunt însă dizolvate. Se înființează o unică *Uniune a scriitorilor*, iar în 1934 „realismul socialist" devine estetică oficială. În 1946, după al doilea război mondial, rezoluția redactată de Jdanov subjugă în întregime literatura[A38]. Pe parcurs, unele timide încercări „trotskyste" (V. Serge) nu mai pot salva principiul libertății literare. Se deplânge, desigur, „captivitatea interioară", a scriitorului în societatea burgheză și se cultivă iluzia că prin eliberarea clasei proletare se va elibera și omul și deci și literatura. Iluzie cel mult pioasă...

Idealul marxist ar fi sinteza dintre necesitate și libertate, aceasta din urmă fiind o „necesitate înțeleasă". În termenii literari, „revizioniști", ai epocii, cele mai bune noțiuni și cele mai zeloase comisii de propagandă „nu vor face să nască o carte bună, dacă sincerităților pasionale nu intervin"[246]. Problemă de fapt, insolubilă practic, în condiții de dictatură, pe

care nici politica de „perestroika" a lui M. Gorbaciov n-a rezolvat-o[247]. Statul totalitar, în speță sovietic, nu poate tolera de fapt nici un fel de libertate cu riscul de a-și submina propriile baze ideologice și polițienești-administrative. Orice libertate reală tinde să distrugă întregul sistem. Fenomen inevitabil, plin de convulsii, ce se desfășoară de altfel sub ochii noștri.

Dificultatea acută, insolubilă, a libertății literaturii în regim represiv, nu stă în primejdia pentru scriitor de a fi interzis pentru că scrie ce vrea, ci de a fi silit să scrie ce nu vrea. Aceasta este adevărata dramă totalitară a libertății literaturii, foarte bine ilustrată în secolul 20 sub regimul sovietic. Scriitorul de acest tip trăiește permanent sub obsesia și teroarea „erorii" ideologice, ereziei și abaterii de la „linia" partidului etc. Starea sa dominantă de spirit este frica. El este mereu obligat să se conformeze, să devină disciplinat, docil etc., victimă eternă a prejudecății oficiale: „Cine nu este integral cu noi este contra noastră". Toate aceste realități au fost observate și denunțate la timpul lor[248]. Evident, fără nici un efect practic. Ideile au fost imediat cenzurate, respinse ca „trotskiste", „revizioniste" etc. Ele rămân nu mai puțin lucide și obiective. Definesc o situație istorică. Observatorii marxiști occidentali n-au putut-o ignora nici ei: mulți scriitori au fost „reprimați și chiar distruși". Polemica Brecht-Lukács din anii 30 are aceeași temă: conflictul dintre scriitor și *aparatchik*. Urmat de tendința acestuia din urmă de a exercita un control integral, a considera orice critică drept o „trădare"[A39].

Există totuși o mare deosebire în relația literatură-libertate pentru scriitorul „angajat" în est, în regimurile totalitare comuniste, și în cele democratice din vest. Alternativa primului tip de scriitori este supunerea disciplinată sau renegarea umilitoare, în cazul unor „erori" ideologice (cazul, de pildă, al lui G. Lukács sau Jan Mukařovský[A40]). Cine se încăpățânează să scrie liber, să pledeze pentru „libertatea imaginației", n-are altă posibilitate decât tăcerea, ratarea, neurastenia sau cel mult manifestarea ocazională, intermitentă, precum unii autori marginali, neconformiști, toleraţi la limită (cazul A. Siniavski)[249]. Intransigența și notorietatea aduc imediat expulzarea (cazul A. Soljenițîn). Soarta scriitorilor români „dizidenți" sau „contestatari" (Paul Goma și D. Țepeneag) a fost foarte asemănătoare. Când însă „linia" politicii de stat se schimbă, precum în Jugoslavia lui Tito, după Congresul de la Lubliana (1952) și raportul literatură-revoluție devine o problemă de opțiune personală, deci liberă[A41], scriitorul „revizionist" își recapătă, în

principiu, statura normală. Ceea ce nu înseamnă că el nu va avea în continuare de-a face cu cenzura, cu riscul anatemei oficiale (cazul lui M. Mihailov etc.).

In societatea de tip liberal, scriitorul activist, „comunist" (care este și cel mai reprezentativ) are, în primul rând, enormul avantaj practic de a putea scrie și publica liber conform conștiinței sale politice. El poate chiar să declare, precum A. Döblin: „Arta nu este liberă, ci activă (militantă)"[A42]. Doar că, și în acest caz, independența și libertatea conștiinței literare poate să intre în conflict cu disciplina și nivelul scăzut al aparatului de partid, cu necesitățile imediate ale propagandei etc. De unde, din nou, marea dilemă: a fi artist și artistic sau doar revoluționar? Independent sau militant? „Poezie pură" sau „poezie comunistă"? Sunt alternativele clasice, tipice, ale secolului din a doua sa jumătate. Un text de Brecht, *Cinci dificultăți de a scrie adevărul* (1935) poate fi considerat, între altele, ca reprezentativ pentru acest antagonism structural între două sisteme ireconciliabile.[259]. Multe din idei se regăsesc involuntar și într-un alt text emblematic al epocii: discursul despre *Drepturile Scriitorului* ținut de A. Soljenițîn cu prilejul primirii premiului Nobel pentru literatură (1970)[251].

Situația scriitorului stângist-marxizant — specia proliferează prin contaminare după al doilea război mondial în vest — este mult mai simplă. El poate să declare fără nici un risc și pericol personal că „literatura este negativitate"[252], că „libertatea" este doar un „cuvânt mistificator" într-o societate care-și disimulează servituțile. De unde (pretinsul) paradox conform căruia „libertatea cea mai degajată este în același timp și cea mai angajată în măsura care se pretinde liberă într-o societate ce nu este liberă". Literatura nu poate renunța nici la „mijloacele literare" și nici la eficacitatea și sensul său extra-literar. „Ea trebuie să fie liberă, adică angajată" (M. Blanchot)[253]. Paradoxul este de fapt un decalc al tezei conflictului permanent dintre creația și represiunea de orice fel a literaturii că insurecție estetică împotriva oricăror convenții și procedee codificate. El reapare mereu în sfera criticii de avangardă și chiar academizante[452]. Este o adevărată constantă a definiției raportului ideologie/literatură a secolului 20.

Poziția consecvent și radical liberală se opune oricărei cenzuri: ideologice, politice, morale, inclusiv pe tema obscenității și pornografiei etc. Textul cel mai reprezentativ este *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell (1949), demontare magistrală, între altele, a distrugerii literaturii de tip liberal și de constituire a literaturii totalitare. Poliția gândirii, cărți sechestrate, rescrise,

refăcute, manipulate, nimic nu lipsește. Practica este bine ilustrată nu numai în URSS, dar și în toate țările din est, între 1945—1989. Dar ea risca să se instaureze și în vest în perspectivă comunistă (de ex. Roger Garaudy, *Une littérature des fossoyeurs*, 1947). Studii organizate studiază *Index*-ul, fenomenele „cărților interzise", cenzurate, în vest și *USA*, în Germania îndeosebi, începând cu regimul republicii din Weimar[A43].

Problema, care se pune cu acuitate pentru istoricul ideii de libertate literară, este însă următoarea: se pot compara, în secolul 20, ca gravitate și eficiență, „atacurile statului împotriva libertății literare", în vest și în est, în regimurile totalitare, hitleriste și comuniste, pe de o parte, în cele democratic-liberale, pe de alta? Experiența și o largă documentare dovedesc că nu. Din această cauză enunțările foarte generale de tipul: „Libertatea moare odată cu literatura redusă la tăcere" (*muselée*), contra „artei servitoare", contra „dirijismului (care) este un asasinat"[255] constituie declarații de principiu printre cele mai reprezentative ale epocii.

Lipsită de o mare tensiune ideologică și dominată de concepția artei apolitice, pur estetice, critica și teoria literară română n-au fost deloc aliniate sub acest aspect marilor dezbateri ideologice europene contemporane trecute în revistă. Militantismul tradițional continuă. O. Goga este un exponent tipic. Se pot totuși distinge, în mare, trei faze: până în 1945, domină concepția conform căreia ideile sunt total antiliterare, în sensul că în artă „ideile sunt de obicei locurile comune, temele generoase, iubire, libertate, patrie, Dumnezeu, onoare". Se admite, cel mult, prezența lor în teatru: „gen prin excelență social, teatrul transmite idei și sentimente sociale". În general, „arta fiind constrângere", căutarea și abundența ideilor „împiedică expresia personală și laborioasă" (E. Lovinescu)[256]. După 1945, când concepția estetică este violent atacată, se înregistrează cel mult timide rezistențe de ariergardă, mici gesturi de revoltă în genunchi. „Arta — scrie G. Călinescu (28 ianuarie 1949) — nu este ideologie pentru că nu uzează de idei, ci de sunete, sentimente, culori. Romancierul care e mai înlesnit a introduce și idei programatice, nu face acest lucru decât sporadic spre a nu slăbi construcția epică". La mai puțin de o lună, ziarul NAȚIUNEA, unde se făceau astfel de afirmații riscante era suprimat... Procesul epocii 1949—1954 este încă abia la început. Al „oportunismului" scriitorilor anilor 1960—1989, la fel[A44]. Urmează o a treia fază de totală aservire ideologică, partinică și polițienească a literaturii. Ea culminează cu

„epoca Ceaușescu", acesta devenind — între multe altele — și... ideolog literar (!)[257]. Nu este singura aberație a așa-zisei „Epoci a Luminii"...

V. CRITICA „LITERATURII IDEOLOGICE"

Autoritatea și eficiența ideologiei, evidente pe mari perioade și suprafețe ale secolului 20, au și reversul medaliei. Se înregistrează și critici, rezistențe pasive și active, încheiate — cum vom vedea mai jos — cu o contestare radicală. Multe obiecții sunt fragmentare, ocazionale. O respingere definitivă organizată, de sinteză, aproape că nu se constată. Succesul, ca și contestarea, urmează îndeaproape întreaga sinusoidă politico-ideologică a secolului. Când această tensiune slăbește sau se epuizează, condiționarea ideologică a literaturii este pusă și ea tot mai hotărât în discuție.

1. În secolul 18, ideologia era optimistă. În mare ascensiune, ea era convinsă că poate rezolva în sens pozitiv și „progresist" toate problemele. Secolul 20 constată treptat eșecul final al teoriilor ideologice dominante, începând cu marxism-leninismul. Apar noi ideologii: pan-arabe sau de „culoare", ale industrializării, modernizării și naționalismului. Ideologiile umaniste și universaliste ale secolului 18 sunt înlocuite de ideologiile moderne de masă, asiatice și africane, pur pragmatice, instrumentale, create adesea *ad hoc* de liderii politici locali. Ideea centrală de libertate este interpretată în mod predominant sau exclusiv în sensul dezvoltării economice și independenței naționale[A45]. Naționalismul etnicist pare altfel să domine întreaga zonă răsăriteană post-comunistă a Europei, unde începe să se reorganizeze sub forma național-comunismului.

Pe de altă parte, statutul însuși al ideologiei este pus tot mai serios în discuție. Noțiunea este adesea contestată chiar din interiorul său. Obiecții foarte directe privesc natura, conținutul, limitele și funcțiile ideologiei. Se ridică proteste și împotriva „ideocrației" înțeleasă ca un război al ideilor împotriva faptelor adesea ignorate sau sfidate, a experienței concrete. La o analiză semantică strictă, nici o formulă ca „războiul ideologiilor" nu rezistă. Ea este declarată chiar o adevărată „contradicție în termeni"[258]. Abundența ideologiilor, coexistența lor mai mult sau mai puțin pașnică, duce inevitabil la toleranță, pluralism și deci la relativism. Până la urmă, toate ideologiile *se valent*. De ce am prefera pe unele în dauna altora? Scepticismul începe să se instaleze în toate spiritele critice, lucide, nefanatizate și reiluminate de o ideologie fundamentalistă.

Expresia cea mai tipică a acestei noi atitudini este proclamarea „sfârșitului ideologiei" (Daniel Bell, 1960). Pentru o mare parte din inteligheția secolului 20, vechile ideologii și-au pierdut puterea de atracție și convingere. „Adevărul" lor este contestat. Pe ruina ideologiilor care apun se ridică noi idei, precum „statul abundenței", — *affluent society,* descentralizarea puterii politice, sistemul economiei mixte, pluralismul politico-ideologic etc. Ideologia considerată ca o călăuză în acțiune a ajuns la un punct mort, la un *dead end.* Explicațiile și soluțiile radicale, absolute și irevocabile, specifice ideologiilor politico-sociale, contrastează și cu noile tendințe ale științelor sociale. Ele operează acum cu un alt gen de concepte, mult mai flexibile precum: ipoteze, parametri, paradigme, variabile etc. Pusă, în anii cincizeci, problema „sfârșitului ideologiilor" este sau pare definitiv clasată în anii șaptezeci[289]. Vechile ideologii au murit iar cele noi nu vin. Situația este specific occidentală, dar exemplară pentru întregul climat ideologic al secolului. Noile teorii despre „sfârșitul istoriei" (F. Fukuyama) echivalează cu teza victoriei definitive și a generalizării universale a ideologiei democrate occidentale (respectiv americane).

Nu stă însă în intenția noastră de a scrie cronica acestui proces ci doar de a reține, în linii esențiale, principalele argumente anti-ideologice în cazul literaturii. Condiționarea ideologică există, bine înțeles, în anumite situații specifice. Heteronomia ideologică — alături de cea istorică, socială și economică — nu poate fi contestată. Am evocat-o mai sus în punctele sale esențiale. Întorcând însă pe dos mănușa democrației, rezistențele secolului la „explicația ideologică" a literaturii sunt nu mai puțin semnificative.

Respingerea marxism-leninismului, mai mult decât a liberalismului — acesta din urmă ieșit din circulație prin asimilarea sa practică de către societățile democratice și mai puțin prin polemici ideologice — este foarte caracteristică. Prestigiul său considerabil pretins științific este, după anii șaizeci, în cădere liberă. Din punct de vedere strict literar se conturează două obiecții decisive.

Una privește independența și autonomia literaturii (ca „suprastructură") față de „baza" sa economico-socială. Critici în acest sens s-au auzit și în secolul trecut, când se recunoaște totuși, în ultimă analiză, primatul factorului economic ireductibil (F. Engels). Acum se taie complet cordonul ombilical. Ideologia poate supraviețui structurii ce i-a dat naștere (L. Athusser). Polisemia fundamentală a literaturii permite interpretarea sa prin grila mai multor ideologii. Ritmul de transfor-

mare a literaturii-ideologice, ca și al întregii suprastructuri de altfel, nu corespunde transformărilor economice ale „bazei". Literatura este adesea, pe de altă parte, total inconștientă de contradicțiile social-ideologice pe care le „ocultează". O ideologie nu este niciodată conștientă de ea însăși, nici de cauzele, coerența, contradicțiile și funcțiile sale. Literatura, cu atât mai puțin. Decalajele: clasă, ideologie/literatură sunt evidente[260]. Teoria „reflectării" este respinsă global. De cea „mecanicistă" nici nu mai amintim. Pentru ce scriitorii „aleg" unele sau altele din aspectele realității? Și de ce ei le „deformează"[261]? Selectarea și distorsiunea sunt adevăratele „legi" ale literaturii.

Alte obiecții radical antimarxiste se referă la existența literaturii evident „contra": texte de refuz absolut ale „bazei", contextului și propriilor cadre sociale. Ideologia este totdeauna în opoziție (școala de la Frankfurt). Literatura este sau poate fi „a secolului", dar în același timp și „critică a secolului". Unei ideologii „materialiste" i se poate opune o ideologie „idealistă" în interiorul aceleiași literaturi, și la același moment istoric al evoluției sale. Un „reflex" ideologic refuză un alt „reflex" ideologic. O concepție „falsă" asupra lumii (din perspectivă marxistă) poate inspira totuși opere mari, considerabile, pe plan literar. Întreaga teorie a „autonomiei" literaturii respinge de altfel în mod implicit-explicit (A, III) determinismul, inclusiv cel ideologic.

O altă categorie de obiecții severe care vine din partea spiritelor activ implicate în politică. Unele nu acceptă confuzia de planuri, valori și puncte de vedere. Altele constată, din interior, primejdia și sterilitatea criteriului strict ideologic. Trotsky respinge încă din 1924 (și pe parcurs gândirea sa devine tot mai radicală) literatura de „comandă", „birocratică", sub conducerea „partidului". Distrugerea birocratică, stalinistă, a artei este deplânsă[262]. Primitivismul „teoriilor literare" ale lui Stalin-Mao este mult prea evident pentru a fi luat în seamă. Se fac eforturi considerabile pro-leniniste pentru a demonstra că Marx și Engels s-au opus totuși în mod hotărât introducerii „teoriilor politice" în ficțiunile literare[263]. Întrebarea care revine periodic în epocă (anchete, mese rotunde, colocvii etc.) formulată brutal („ce poate literatura"?) duce totdeauna la un răspuns negativ. Literatura nu „poate" schimba ordinea socială. Unii se revoltă. Alții se resemnează. Alții desconsideră din acest motiv literatura. Antiliteratura secolului 20 are, în conștiința unora, și această motivație asupra căreia vom reveni.

Respingerea ideologiei și politicii în literatură cunoaște și alte aspecte și explicații. În ciuda tuturor „angajamentelor"

(mai mult experimentale și amator-diletante), pasiunea și vocația — prin definiție individuală și liberă — refuză să se supună și trag un semnal de alarmă. Cazul tipic al lui A. Gide, după consumarea experienței comuniste, hitleriste, dar alarmat și de intoleranțele „rezistenței": „lumea nu va fi salvată... decât de *nesupuși* (*insoumis*)" (1946). De orice categorie intelectuală ar fi și contra oricăror constrângeri de orice tip. La fel gândeau și suprarealiștii intransigenți (B. Péret), care răspund printr-un pamflet sarcastic amintit: *Le deshonneur des poètes* (1945) unei antologii a poeziei de rezistență (*Honneur des poètes*). Tot A. Gide constată: „Nimic mai primejdios decât un ideolog militant (*agissant*)" (1949)[264].

Despre „intelectualii" și „clericii" implicați direct sau indirect în viața civică, circulă în Franța — dar pozițiile sunt reprezentative pentru întreg spiritul epocii — două teze diametral opuse menționate: „activistă", care condamnă pe intelectuali, acuzați că abat statul modern de la funcția sa războinică, defensivă și politică (E. Berth, *Les Méfaits des intellectuels*, 1926) și „neutră", care denunță *La Trahison des clercs* (J. Benda, 1927). „Trădarea" constă în faptul că intelectualul, scriitorul, „clericul" cedează cu bună voie locul „armelor" în numele „angajamentului" militant, trădându-și vocația contemplativă, analitică și reflexivă.

Cu excepția cercurilor pur politice, interesate doar de literatura-propagandă — versiunea ideologică modernă a foartei tradiționale literaturi „didactice" — teoria și practica literaturii ideologico-politice nu are mare priză și prestigiu în conștiința literară contemporană. Nici în est și nici, mai ales, în vest. În ultimele decenii ale secolului, îndeosebi, ea intră într-un declin evident și, după toate indiciile, ireversibil. Cel puțin deocamdată, în viitorul previzibil, în sfera valorilor afirmate și acceptate ca „occidentale".

2. Din perspectivă strict literară, argumentele antiideologice sunt și mai radicale. Se constată, pe toată durata secolului 20, o rezistență continuă, surdă sau declarată, tacită sau explicită, față de dominarea ideologico-politică tot mai apăsată a literaturii. Ea tinde constant să se elibereze, să-și afirme autonomia față de cea mai mare obsesie a secolului: constrângerea ideologico-politică. Literatura este doar un caz particular, dar cel mai caracteristic, al tendinței spiritului de eliberare de sub presiunea aparatelor politico-ideologice ale statului, pe întreaga durată a secolului. Situația din țările din est, după 1945, este exemplară. Arhetipul constrângerii este oferit de URSS după revoluția din octombrie.

Că marxismul însuși, sub presiunea teoriilor estetico-autonomiste-formaliste, dar și a experiențelor catastrofale ale dirijismului literar în est, trece — în Occident cel puțin — printr-o evidentă criză de *mauvaise conscience* este nu mai puțin adevărat. Chiar dacă socializanții de orice categorie n-au deloc dezvoltat simțul estetic și nici o simpatie pentru arta „pură", se fac totuși eforturi de recuperare a puținelor texte, de altfel cu totul ocazionale, ale lui Marx și Engels, care recunosc — într-un fel sau altul — existența specificului literar. Este recuperat parțial și Plehanov, iar Lukács se bucură de o largă publicitate. Acesta recunoscuse noncoincidența ideologiei subiective a artei (care poate fi și autonomistă, specifică etc.) cu ideologia obiectivă a artei (care poate să contrazică efectiv conștiința subiectivă, cazul clasic al lui Balzac, invocat de Engels)[265]. Se fac eforturi de a demonstra, tot din perspectivă marxistă, că efectele ideologice ale literaturii trec totuși printr-un mecanism specific literar etc.[266]

Opoziția cea mai fermă și mai convingătoare vine însă din direcția disocierii radicale de planuri, respectiv a energiilor și formelor de expresie ale conștiinței. Este o poziție critic-raționalistă ce n-a putut fi niciodată complet eliminată de iraționalismele și dogmatismele epocii. Conflictul esențial — perceput încă din secolul trecut, dar cu multe anticipări în trecutul și mai îndepărtat al biografiei ideii de literatură — este între „idee" și „imagine", respectiv „poezie" și „literatură", „poezie" și „filozofie". Polemica este tradițională. B. Croce, printre alții, o reactualizează energic: „expresia poetică" se deosebește radical de cea „prozaică", „fantezia de gândire" (*il poetare dal filosofare*)[267]. Poeți importanți depun mărturie în același sens. „Poezia nu este instrumentul nici unei gândiri complete și nici organizate" (P. Valéry)[268]. Paralelismul dintre poezie și filozofie nu se verifică. Identificarea produce chiar proteste. „Între filozofie și literatură raportul este de luptă" (I. Calvino)[269]. Astfel de disocieri se fac și în estetica românească încă din deceniul al treilea (M. Dragomirescu)[270].

Problema tezei și tendinței ideologice — periodic reluată în toate mediile activiste — eșuează odată mai mult în locuri comune. Contestarea directă a „ideilor" este și ea frecventă. P. Valéry citează, cu mult succes, o vorbă a lui Mallarmé, care devine celebră: „Nu cu idei, dragul meu Degas, se fac versurile. Ci cu *cuvinte*[271]. Din aceeași categorie a formelor clasice face parte și opinia lui A. Gide conform căreia „cu idei bune se face literatură proastă". Butada pătrunde și în critica anglo-saxonă[272]. Adevărul său este de altfel evident.

Secolul 20 este perioada marelui reducționism ideologic al literaturii, dar și al rezistenței constante la acest tip de reducționism. El este mai direct, mai agresiv și mai periculos pentru literatură decât toate celelalte reducționisme trecute în revistă: istoric, social și economic. Foarte importante forțe ideologic-politice îl justifică. De unde și radicalismul respingerii sale, la polul opus. Se aduce un argument esențial împotriva legitimității reducționismului ideologic. Dacă totul este ideologie atunci literatura, de fapt, nici nu există. Dacă invazia și agresiunea ideologică sunt hotărâtoare și definitive, atunci literatura pierde orice drept de existență. De unde tăioasa și foarte reprezentativa denunțare a „erorii" ideologice (*Ideological Fallacy*)[273]. Ea vine să se adauge listei altor „erori" bine cunoscute, semnalate în aceeași perioadă: ale „intenției", „afectivității", „formelor neoclasice", „structuraliste", „deconstructiviste" etc.

Argumentele cele mai serioase și hotărâtoare sunt însă de ordin literar-estetic, din sfera autonomiei și specificului literaturii (A, I, II). Sistemul ideii de literatură readuce circular și inevitabil, în perspectivă istorică, o serie de poziții în esență bine cunoscute. Principiul disocierii radicale este afirmat în primul rând și cu toată energia[274]. Sensul este manifest polemic. Literatura nu poate fi redusă la o ideologie dogmatică. Iar atunci când se referă la o anume ideologie, literatura n-o face decât pentru a se despărți, direct sau indirect, de ea[275]. Cele mai semnificative recunoașteri în acest sens vin din partea marxismului „reformist", eliberat de dogmatism[276]. Ideologicul doar se „combină" cu alte valori. El nu reprezintă de multe ori decât un singur moment sau aspect al operei literare. Prezența sa în literatură este facultativă și nu determinantă.

Argumentul antiideologic esențial repetat ca un *Leitmotiv* — este caracterul ficțional-autonom al literaturii, regăsit și în studii inspirate de școala de la Frankfurt[277]. Este un sinonim, de fapt, pentru „caracterul nonfuncțional al literaturii", afirmat și în studii de sociologia literaturii de aceeași orientare[278]. Astfel de recunoașteri autonomiste — cărora li s-ar putea adăuga și altele, întâlnite în contexte consacrate heteronomiei literaturii — sunt printre cele mai elocvente în favoarea repudierii ideologiei sub orice formă.

La acestea se adaugă și reluarea unor idei tradiționale, imposibil de evitat, precum „talentul" care-și poate manifesta existența chiar și prin „canalul unei false ideologii"[279], „originalitatea" sau „individualitatea" operei, pe care orice ideologie nivelatoare tinde să le ignore sau să le desființeze[280]. Bunele intenții ideologice (socialiste, sexiste, șoviniste, fasciste, elitiste

etc.) nu salvează estetic textele, observație mereu de mare „bun simț"[281]. Ca și aceea că între „operele-opere" și „operele-acte" (propagandistice, politice), acestea din urmă au cele mai multe șanse să se înșele și/sau să dispară. Caducitatea și perimarea le amenință implacabil. Literatura condiționată ideologic devine inevitabil conformistă, plină de clișee și poncife. Deci o nonliteratură, în termeni strict estetici.

Istoria rezistenței literare antiideologice în secolul 20 n-a fost încă scrisă. Ea are însă fără îndoială ca punct inițial și de reper reacția școlii „formaliste" ruse. Opoziție cu atât mai semnificativă, cu cât ea se manifestă într-o perioadă și într-o țară suprasaturată de ideologie, după revoluția din 1917. Ideologia exterioară, după V. Șklovski, „dacă face irupție în domeniul scriitorului fără a fi susținută de postulatele tehnice ale artei sale", nu produce o operă literară[A46]. R. Jakobson ridiculizează de-a dreptul abordarea ideologică a literaturii: „De ce — se întreabă el — un poet ar avea mai multă responsabilitate pentru un conflict de idei decât pentru unul cu cuvinte sau pistoale"[A47]. Un alt tip de obiecții derivă din experiența totalitară a marxismului. Ea datează din anii treizeci și patruzeci. Realitatea literară îl contrazice: arta, definită din punct de vedere social ca „burgheză", nu exprimă în mod necesar și „ideologia burgheză" (A. Breton)[282]. Ficțiunea este distinctă de ideologie. Arta chiar transcede ideologia. Ea întreține o relație particulară cu ideologia. Este ceea ce constată și unele studii de estetică literară marxistă occidentale din anii șaptezeci, optzeci[283].

Ideologia „rezolvă" dogmatic problemele. Literatura doar pune probleme. Ea lasă cititorului libertatea de a gândi și de a da soluții. Este argumentul central antiideologic al lui E. Ionesco, de pildă, care exclude acest criteriu din literatură: „O soluție ce șchioapătă găsită de mine este infinit mai valabilă decât o ideologie făcută, ce împiedică pe om să gândească". Ea nu face decât să „masifice", să „rinocerizeze" conștiințele, să creeze „suflete unice"[284]. Teatrul lui Brecht este doar „ilustrarea unei ideologii". „Nu este primitiv, ci primar. Nu este simplu, ci simplist" etc.[A48] Raportul poate fi chiar inversat. „Ideologia urmează opera de artă, care o precede"[A49]. La aceasta se adaugă și alte argumente bine cunoscute: literatura nu traduce o idee preexistentă, ea este doar un spațiu unde se naște un sens ce nu poate să existe în altă parte. În caz contrar, este condamnată „specificitatea literară", acordându-se „literaturii un rol secundar, de a fi un medium (de comunicare) printre altele"[285]. Această poziție se întâlnește și în alte studii de poe-

tică ale epocii, europene sau americane[286]. Dacă se poate gândi, totuși, o „ideologie" a literaturii, nu poate fi vorba în acest caz decât de o antiideologie a „autonomiei", a revoltei continui a literaturii împotriva integrării, recuperării, manipulării. Este poziția tipică a școlii de la Frankfurt, a lui T. W. Adorno, îndeosebi. În esență, epoca sfârșitului ideologiei duce la dezideologizarea (teoretică și practică) radicală a literaturii. Este una din concluziile secolului 20. Relația strictă a ideologiei cu literatura pierde orice rațiune și justificare într-o societate, bine înțeles, liberă, nontotalitară. În rest, în România de pildă, s-a susținut însă până la capăt că până și structura lingvistică ar fi purtătoare de ideologie[287]. Anacronism dogmatic tipic, de semnalat totuși ca un fenomen curent de epocă.

Desprinderea hotărâtă, polemică, de politică și politizarea literaturii — marea problemă a secolului actual — constituie reacția firească a tuturor spiritelor abstrase, estetizante și individualiste ale epocii. Politizarea este contestată, pas cu pas, chiar și în perioade de mare „angajament" politic, social sau patriotic. Ca un ecou al „artei pentru artă" din secolul trecut, se înregistrează chiar și profesii de credință ironic-ostentative de tipul *Sunt un locuitor al turnului de fildeș* (Peter Handke, 1967)[288]. M. Proust și A. Gide au respins literatura revoluționară, implicată politic, și mai înainte, între cele două războaie. Tot în Franța, suprarealiștii reiau ideea de ce poezia nu poate fi „politică" în sens practic. Ei se declară, uneori chiar în termeni violenți, împotriva acestei „înlănțuiri" (1945)[289].

Un moment simbolic și un adevărat punct nodal îl constituie cazul literaturii „rezistenței". El devine la ordinea zilei în perioada celui de al doilea război mondoal ca și în deceniul următor, îndeosebi, aflat în centrul unor mari și acute controverse. Sunt puse în discuție toate problemele literaturii de acest tip: justificare, propagandă, politizare, dirijare, adevărată placă turnantă a ideii de literatură în secolul 20.

Evident, exceptând spiritele pur politice, lipsite de înțelegerea funciară a specificului literaturii, luciditatea nu lipsește. Ea este cu atât mai notabilă cu cât se constată chiar și la teoreticienii cei mai notorii ai „angajamentului". J.-P. Sartre observă, de pildă, că subiectivitatea este eliminată; mari realizări n-a dat literatura de rezistență; propaganda și inflația literară constituie adevăratele pericole etc. Toate acestea într-un text de răsunet mereu amintit: *Qu'est-ce que la littérature?* (1948)[290]. După un deceniu, se constată chiar că „am ieșit dintr-un moment al literaturii angajate" și că pentru scriitor „responsabilitatea adevărată" constă doar în a „suporta literatura

că un *angajament ratat*" (R. Barthes, 1960)[291]. Albert Camus refuză şi el ideea angajamentului cu prilejul primirii premiului Nobel (*Discours de Suède*, 1957). De fapt, „unicul angajament posibil pentru scriitor este literatura" (Alain Robbe-Grillet, 1961)[292]. Se mai afirmă, tot în aceşti ani, că: „Politica profesionistă distruge raporturile normale dintre oameni, le alienează, angajamentul amputează pe om" (E. Ionesco)[293].

„Pentru cultură, contra politicii" este deci cuvântul de ordine al acestei direcţii[294]. Se observă, încă odată, că „importanţa (*poids*) politică a literaturii este modestă", că se poate vorbi, în orice caz şi cel mult, doar despre „bunele şi relele utilizări politice ale literaturii" (I. Calvino, 1967, 1976)[295]. Alte texte denunţă degradarea literaturii prin „propagandă", „petardele politice". În BRD, se condamnă politizarea „cea mai brutală" a literaturii din RDG etc. Ultimul caz este deosebit de semnificativ, deoarece confruntarea se produce în interiorul aceleiaşi literaturi. S-a urmărit divizarea sa în spirit pur totalitar stalinist, prin „crearea" unei literaturi germane net distincte (în RDG) doar pe criterii pur ideologico-politice. Operaţia, cu totul artificială, a luat sfârşit prin reunificarea Germaniei.

Întreaga polemică se reflectă şi în terminologia ideii de literatură: apare şi termenul de „literatură iresponsabilă" şi, poate şi mai semnificativ, cel de „literatură degajată", prin antifrază (Etiemble, 1957)[296]. Linia de demarcaţie poate fi urmărită şi în teoria lecturii („ideologică" sau nu) şi a „criticii militante" cu antecedenţi încă în secolul 18[297]. I se opune critica depolitizată: stilistică, freudistă, semantică, în general formalistă. Cea din urmă constituie contribuţia critică cea mai specific-literară a secolului 20.

V. LITERATURA CRITICĂ

Epocă a radicalismului şi „totalitarismelor" teoretico-literare — şi în orice caz a marilor reducţionisme: sociologice, economice, ideologice — secolul 20 concepe şi împinge până la capăt un nou şi ultim reducţionism. El este, poate, cel mai inedit, dacă nu şi mai specific acestei perioade: transformarea şi asimilarea „literaturii" în „critică". De unde definiţia tot mai generalizată a „literaturii" ca „critică", apariţia unei noi definiţii explicite a literaturii: *literatura critică*. O strălucită anticipare a secolului trecut, din ultimul deceniu, a lui O.

Wilde, este în felul acesta din plin confirmată: „Viitorul aparține criticii"[1]. Ceea ce pe atunci părea paradox, se verifică pe scara cea mai largă în epoca modernă prin enorma proliferare a criticii și teoriei literare. Aceste discipline par să „înghită" și să se substituie tot mai mult literaturii.

Fenomenul, bineînțeles, nu scapă observației. Ea se generalizează începând din deceniul al șaselea. De atunci datează, se pare, răspândindu-se în orice caz, și expresia „epocă a criticii" (*the age of criticism*)[A1]. Formula se bucură de o largă circulație. Ea este însoțită de o alta, de același conținut și succes: „conștiința critică", „autoconștiința literară" (*literary self-reflexiveness*)[2]. Literatura ajunge în orice caz, în secolul 20, la cea mai dezvoltată conștiință de sine din întreaga sa istorie, la o mare clarviziune și asumare a esenței, structurii și funcțiilor sale. Literatura se analizează, se definește și se programează în sens predominant și, adesea, exclusiv „critic". Operația este întreprinsă cu maximă luciditate, efort și continuitate. Procesul parcurge câteva etape tipice.

1. LECTURA CA LITERATURĂ

Lectura literară devine însăși „literatura". Ea instituie, recunoaște și definește integral *literatura*. Lectura este condiția esențială a literaturii. Actul literar prin excelență este lectura. Asistăm în secolul 20 la o răsturnare spectaculoasă de termeni: literatura constituie doar un fapt de lectură. Nu este o cauză, ci un efect direct al lecturii. Ea „face" efectiv „literatură", adevărat „autor" imanent, implicat, al „literaturii". În același timp, literatura devine o noțiune circulară, care acoperă și redefinește totalitatea problemelor literare. O astfel de condiție justifică încă o dată lectura simultană a întregii biografii și structuri—model a *literaturii*. Noi înșine, în această carte, practicăm — în felul nostru — o astfel de „lectură" a ideii de literatură. Faptul are o serie de urmări esențiale.

a) Lectura ca literatură duce, în primul rând, la ideea de lectură ca re-creație literară. Mitul obsesiv al lecturii o transformă într-o forță creatoare, energie productivă practic inepuizabilă. Primul cititor al unei opere este, de altfel, și propriul său autor. Acesta este, de fapt, și primul „critic" al operei sale. O astfel de idee este afirmată cum am văzut, de Mallarmé, fapt scos în evidență și în epoca noastră[3]. Constatarea reapare din plin și în secolul nostru. Și nu odată. Re-

lația dintre lectură și scriitură este indisociabilă. Cel dintâi cititor al unui text este chiar autorul său[4]. Teoria modernă a lecturii vede în autor pe cititorul ideal al operei sale (W. Iser)[5] etc.

O serie de anticipări strălucite și un număr deloc restrâns de observații empirice, mai mult sau mai puțin ocazionale, văd, efectiv, în literatură, posibilitatea de a fi realizată, recreată prin lectură. Fr. Schlegel, un mare precursor, plin de intuiții „moderne" — încă neconsiderat la adevărata sa valoare — distinge, încă din secolul trecut, pe scriitorul „analitic" de cel „sintetic". Acesta din urmă își „construiește și creează" cititorul, care nu este „pasiv" ci „viu și reactiv" (*Lyceum Fragm.*, 112). Ideea de colaborare este din plin implicată. Același lucru îl susține și A. Gide, în prefața lui *Paludes* (1895): „O carte este totdeauna o colaborare". Să așteptăm deci din partea publicului, deci a cititorului, „revelația operelor noastre". „Înainte ca eu să-mi explic cartea altora, aștept ca alții să mi-o explice"[6]. Exegeza, interpretarea, critica latentă sunt incluse în actul lecturii. Ea obsedează efectiv în această perioadă pe scriitorul ajuns la o mare conștiință a artei sale. M. Proust este de asemenea un foarte bun exemplu. El întrevede o lectură ce „ar consta dintr-un act de creație"[7]. Convingerea este foarte răspândită. Unele formule au devenit celebre: „Versurile mele au sensul ce li se atribuie" (P. Valéry, 1929)[8]. Și pentru Hofmannstahl „o bună jumătate a cărții (*grössere Hälfte*) este opera cititorului, așa cum teatrul este opera spectatorului"[A2]. Concepția rămâne, cu toate acestea, încă ocazională, exprimată fragmentar și predominant aforistic.

Prima teorie sistematică, riguroasă, a lecturii-creație aparține fenomenologiei. Deși în *Das Literarische Kunstwerk* (1931), R. Ingarden nu se referă încă în mod explicit la lectură, este de pe acum evident că ea face parte din operația esențială a „concretizării". Mai târziu, legătura operă-lectură este definită în mod explicit: „Concretizarea operei literare, mai ales a operei de artă literară, este *rezultatul întâlnirii a doi factori diferiți*: a operei și a cititorului, mai ales rezultatul activităților de a crea și a reproduce pe care acestea din urmă le efectuează în timpul lecturii sale". Virtualitatea creatoare este o notă esențială a lecturii: „In multe privințe ea depășește ceea ce se găsește în opera propriu-zisă și ceea ce constituie axul sau armătura concretizării"[9]. Pe un plan foarte înalt este reeditată teoria cunoașterii ca loc de întâlnire dintre un obiect și un subiect. Cum creează lectura? Ea „profită" — ca să ne

exprimăm astfel — de faptul că structura operei literare oferă și zone albe, mate, neutre, interstiții „goale", nesemnificative, în care lectura se inserează productiv (în terminologia fenomenologică: *Leerstellen, Unbestimmtheitsstellen,* locuri indeterminate). Concretizare, actualizare și amplificare aleatorie, acestea ar fi etapele teoretice ale procesului. Există totuși și rețineri, nu mai puțin din partea altor fenomenologi. Veleitățile „creatoare" ale acestui tip de lectură par, unora, „atinse de o nuanță de orgoliu"[10]. Ceea ce nu exclude, neapărat, și existența unui asemenea tip de lectură „orgolioasă".

În continuarea acestei orientări, o contribuție notabilă, în domeniul fenomenologiei lecturii creatoare, aduce, în deceniul opt, W. Iser, prin lucrări consacrate lui *Der implizite Leser* („cititorul implicit") (1972) și *Der Akt das Lesens* („actul lecturii") (1976). Lectura devine, în esență, un act înscris în text. Semnificațiile sale ipotetice sunt prescurtate, iar lectura constituie actualizarea acestui potențial. Se reia și se dezvoltă întreaga teorie a spațiilor indeterminate, „albe", respectiv „concretizarea lecturii"[11]. Cititorul „implicit" — respectiv virtual, disponibil, deschis, care „răspunde" textului — primește comunicarea pe care acesta o „constituie"[12]. Mesaj primit și „compus" în același timp. În această „interacțiune" (text/cititor) constă de fapt și întreaga „productivitate" sau „creativitate a recepției"[13]. Cititorul devine un partener, un colaborator și chiar un „co-autor" al operei literare. Ideea este reluată într-un număr considerabil de studii, comunicări și eseuri. Alte considerații despre cititorul real și virtual, „ideal", „model" etc. sunt marginale și nu ating fondul problemei. Ea singură interesează în acest context.

Fapt până acum neobservat, dar foarte tipic pentru conștiința literară a epocii: astfel de idei despre lectura creatoare circulă, de fapt, încă înainte de primul război mondial și total în afara fenomenologiei. José Ortega y Gasset constată, de pildă, că „opera se completează, completându-și lectura" (1914)[14]. În critica anglo-saxonă — și mai puțin cunoscută pe continent, în orice caz străină de influențele sale — aceeași concepție este destul de răspândită încă din deceniul cinci: cititorul este un „alter ego" al poetului, „relația poet-cititor este esența poeziei" (T. W. Bateson)[A3]; există un „cititor creator" (*the creative reader*) (N. C. Starr)[15] etc. „Lectura" devine tot mai mult, prin expansiune, un termen general pentru întreaga experiență literară, inclusiv creatoare.

„Lectura" ideii de lectură verifică, de altfel, nu numai o situație istorică, dar și o întreagă sociologie și psihologie a

lecturii. Fenomenul se constată mai ales în zona francofonă, după al doilea război mondial, unde o serie de concepte, devenite subit la modă, încep să circule peste tot cu mare insistență, la limita vulgarizării. Este cazul în special al lui J.-P. Sartre (repetăm), într-o carte mult supraevaluată, scrisă total în afara tradiției ideii de literatură, dar care descoperă — direct sau indirect — o serie întreagă de „locuri" clasice (*Qu'est-ce que la littérature?*, 1948). Între altele, și toposul lecturii-creație, al operei care nu există decât prin lectură, prin „actul concret ce se numește lectură". El singur instituie și obiectivează literatura. De unde apelurile insistente făcute cititorului să colaboreze cu opera literară, recreată printr-o lectură liberă. De unde, încă o concluzie devenită adevărat loc comun: cartea are, sau mai bine spus poartă imaginea lectorului său[16]. Pentru un discipol, la fel, „lectura este creație dirijată" (de autor), un „act comun al cititorului și al criticului (*lisant/lu*)[17]. Ideea cunoaște o tot mai largă răspândire.

Ceea ce se numește „noua critică" o reia cu cea mai mare insistență. Meritele sale, în perspectivă istorică, nu pot fi contestate. Dar la acest capitol, cel puțin, „originalitatea" nu este deloc mare. Asistăm, de altfel, la o convergență și la un numitor comun al tuturor direcțiilor critice ale epocii. Iată, de pildă, critica de „identificare", destul de repede marginalizată, pentru care lectura „face" cartea. Ea așteaptă să fie citită, „deschisă" la propriu și mai ales la figurat (G. Poulet)[18]. Sau cea „existențialistă", să spunem, oscilantă între primatul lecturii și al publicului, care nu mai poate să fie și „autor". Cititorul n-ar dori, de fapt, o operă scrisă expres pentru el, ci numai o „operă străină" în care să descopere doar „ceva necunoscut" lui. Paradoxul este evident[19]. In alt loc, se revine la poziția devenită „clasică": „Ce este o carte pe care n-o citești? Ceea ce nu este încă scris" (M. Blanchot)[20].

In reluarea cu maximă insistență a acestei teze, surprindem, încă odată, tendința „noii critici" de a răsturna radical toate postulatele criticii „vechi". La R. Barthes întâlnim până la saturație ideea lectorului producător de text[21]. Dar și la G. Genette[22]. T. Todorov, J. Ricardou etc. Cartea scrisă de către cel ce o citește; lectura ca producătoare de sens, adevăratul cititor „trebuie să fie un autor care amplifică", un „cititor cooperant"; „lectura (ca) construcție" și multe alte asemenea formule sinonime sunt tipice pentru critica occidentală de după al doilea război. Ele sunt preluate imitativ-sincronic, în mod docil și în est, în Polonia, de pildă[23]. La noi, nu mai puțin.

b) Pe acest fundal — saturat și chiar suprasaturat de ideea lecturii ca literatură, a lecturii ca re-creație literară — începe să circule și definiția *expressis verbis: lectură = literatură*. Se trece în mod firesc de la stadiul implicit al definiției, la cel explicit, strict terminologic. Este de reținut și faptul că unele anticipări vin și dintr-o altă direcție, într-o perioadă când teoria modernă a lecturii încă nu domină teoria literaturii. G. Bachelard, fenomenolog, observă (1954) că: „Nu există literatură decât la a doua lectură"[24]. Apoi se răspândește convingerea în alte sfere că „literatura" nu este o „funcție" a operei literare, ci numai un anume mod de a o citi, o convenție a lecturii: „A citi un text ca o literatură este a-l citi ca o ficțiune". Totul depinde deci de convențiile lecturii, de „modificarea celor vechi și de dezvoltarea celor noi"[25]. În astfel de propoziții intervin o serie de factori: conștiința și tradiția literară, condiționările istorice etc. Toate conduc la o definiție variabilă, relativistă și istorizantă a literaturii. Vom reveni pe larg asupra acestui aspect tipic secolului nostru.

Reținem deocamdată doar faptul că ideea literaturii care nu „există" decât prin lectură, ca un „mod de lectură", câștigă un enorm teren, inclusiv pe ambele maluri ale Atlanticului: „Literatura (este) în cititor"[62], o carte este doar „simplă hârtie și cerneală", până când un cititor n-o consideră (*evokes*) ca „operă literară"[27] etc. Astfel de referințe se întîlnesc în mod frecvent: în studii de semiotică și structuralism literar, manuale de literatură, dialoguri critico-publicistice: „adevărata" lectură a literaturii este „adevărata literatură" (Ian Watt)[28], în eseistica scriitorilor, inclusiv din est[29] etc. Este una din ideile cele mai bine atestate ale epocii.

Privind în perspectivă istorică, se observă cu destulă ușurință că se continuă de fapt străvechea concepție a „artei lecturii" în dublul său înțeles tradițional: 1. metodă, tehnică de citit, transmisibilă didactic-cultural și 2. lectură producătoare de sens estetic, respectiv de „artă", de emoții estetice. Reactualizarea acestor idei este evidentă. Se vorbește deci de „arta frumoasă a lecturii"[30], de „cititorul ca artist"[31], și înaintea vogii actuale a lecturii. Nici de mirare că ideea, clasicizantă, de „lectură ca artă" reapare și în polemicile în jurul „noii critici"[32].

c) În aceeași situație se află, în esență, și teoria *receptării*, foarte cunoscută și de mare prestigiu internațional după anii 65—70. Ea reia și reelaborează idei și teze istorizante, sociologice, fenomenologice și hermeneutice mai vechi. Punctul de plecare constituie un adevărat truism: „receptarea" există. Ea reprezintă un fapt riguros, obiectiv, un fenomen verificat, va-

riabil istoric, în componența căruia intră prin colaborare inevitabilă autorul, opera și publicul cititor. Toate acestea sunt evidente, observate într-o formă sau alta și anterior. „Literatura există", „ea trăiește" prin publicul, lectura și „concretizarea" sa continuă și diferențiată. Noțiunea este, se știe, tipic fenomenologică. Doar că „estetica recepției" deplasează accentul de la actul lecturii colective, desfășurată în timp și spațiu. Premisa se află limpede formulată încă la R. Ingarden, în ultima sa fază[33].

Centrul de iradiere al „esteticii receptării" este constituit de Școala de la Konstanz sub impulsul lui H. R. Jauss și de W. Iser. Un studiu-manifest: „Istoria literară ca provocare a teoriei literare" (*Literaturgeschichte als Provocation der Literaturwissenschaft*, 1970) pune toate jaloanele. Literatura nu mai constituie o „esență", o „idee" supratemporală, ci doar o continuă „lectură-reconstrucție". Ea este produsul unor factori convergenți: „Literatura ca o continuitate coerentă de evenimente nu se constituie decât în momentul când devine obiectul experienței literare a contemporanilor și a posterității-cititori, critici și autori, după orizontul de așteptare *(Erwartungshorizont)*, care le este propriu."

Este noțiunea-cheie a teoriei „recepției": sinteză de cunoștințe, idei și preconcepte ale cititorului, un sistem de referințe obiective, specifice fiecărui moment istoric. Aceasta (ne amintim) constă din trei factori: 1. experiența prealabilă pe care publicul o are despre genul literar în cauză; 2. forma și tematica operelor anterior cunoscute; 3. opoziția dintre limbajul poetic și cel practic, respectiv dintre lumea imaginară a operei și realitatea cotidiană, prin definiție mobilă, schimbătoare, cu care ea se confruntă succesiv[34]. Un triplu „orizont de așteptare", așadar, în cadrul căruia cititorul, receptorul, devine participant direct la „creația" și viața operei literare. „Recepția" are deci un „efect" *(Wirkung)*. Este răspunsul pe care îl dă operei ca „stimul". În felul acesta, opera literară este nu numai „reproductivă", dar și intens „productivă". Toate aceste noțiuni sunt reluate, analizate, dezvoltate și în cele din urmă vulgarizate într-un număr mare de studii[35]. Ca și în cazul altor teorii literare de prestigiu ale secolului și „teoria recepției" devine în numeroase cercuri, îndeosebi universitate, un adevărat fenomen de modă intelectuală, cu toate mimetismele și stereotipiile sale inevitabile.

Baza rămâne însă solidă și ea reprezintă de fapt ultimul avatar modernizat al condiționării istorice, recunoscută, teoretizată și pusă în valoare periodic, de-a lungul întregii noastre

expuneri. Inclusiv în secolul 20 (A, IV, 4). Nu credem deci că ar fi vorba doar de o simplă conjunctură: reacția unui grup de intelectuali germani, care ar fi dorit să „scape" de responsabilitățile istorico-politice anterioare anului 1945, trecute pe seama istoriei „în general"[36]. Orice lectură este „istorică", situată în istorie. Literatura reprezintă deci și din această perspectivă o realitate „istorică". H. R. Jauss reia cu insistență ideea istoriei, care imită, depășește sau respinge o operă sau alta, creându-și în felul acesta noi criterii pentru judecarea operelor viitoare[37]. Nu pot deci exista norme stabile, fixe, în istoria literaturii. La fel, nici genuri, forme, eroi, limbaje eterne. Toate se formează, se redefinesc și se regrupează mereu altfel, prin reciprocitate structurală, grupându-se în „modele" variabile, istoric-condiționate.

În sens larg, orice istorie a literaturii și mai ales a criticii literare verifică cel puțin indirect aceeași constatare. Acum ea devine în mod programatic o istorie a recepției, o *Wirkungsgeschichte*, o „istorie literară a lecturii" și a „cititorului". Și această orientare este insistent teoretizată[38]. Aplicațiile practice, nu foarte numeroase, se constată mai ales în zona germană. Studiile franceze de tipul *La fortune de* ... se întâlnesc în special în sfera comparatismului academic, dar ele nu trec de nivelul unor oneste bibliografii. Ambițiile acestei „istorii a lecturii" sunt însă mai mari: ea urmărește tipurile de lectură, modurile sale de structurare, noile paradigme și criterii etc. Totul pe un fundal de istorie a culturii și a modelelor sale succesive. Asupra recunoașterii rolului capital al tradiției culturale și în secolul 20 vom reveni pe larg la locul potrivit.

Noua teorie a lecturii-recepție nu reformulează numai modul de a exista și recunoaște „literatura". Ea rezolvă, sau în tot cazul oferă, o soluție plauzibilă unei probleme esențiale de hermeneutică istorică. A fost pusă mereu, într-o formă sau alta, în special în secolul trecut, dar abia acum se ajunge la o clarificare conceptuală. Pe scurt, este vorba de precizarea raportului istorie/sincronie, pe care orice actualizare a lecturii îl presupune. Dacă orice lectură este „la prezent" și în același timp „simulată", în prelungirea achizițiilor literare anterioare cu rol de preconcepte active în conștiință, cum se rezolvă acest aparent paradox? Estetica recepției îl preia din hermeneutica lui H. G. Gadamer. Dar, încă din 1919, T. S. Eliot (Borges îl va relua) observase că istoria literaturii constituie de fapt o „existență simultană și reprezintă o ordine simultană", inclusiv prin privire sinoptică[39]. În felul acesta lectura literaturii antice sau medievale este perfect posibilă: prin integrare suc-

cesivă în orizontul actual al lecturii. Aceasta devine în același timp retrospectivă și anticipativă: percepem o literatură unificată, făcută din perimări, anticipări sau actualizări continui. Ordinea istorico-literară devine deci mereu *altfel* după fiecare nouă lectură. Cititorul, care ar realiza această enormă acumulare și sinteză de sensuri și semnificații trecute și prezente, poate fi deci postulat. El primește și diferite denumiri: cititor „ideal", „universal", „arhilector" (M. Riffaterre) etc.

Orizontul istoric-literar și cel social se interferează și se condiționează reciproc. Aceleași probleme ale lecturii pot fi puse și în termeni strict sociologici. Este ceea ce face, în aceeași perioadă, sociologia lecturii, al doilea mare compartiment al studiilor despre „recepția" literară. El are o considerabilă întindere și duce inevitabil la observații sociologice mai vechi: despre rolul considerabil al „publicului cititor" în primul rând. Schimbarea terminologiei literare nu exprimă totdeauna, nici în secolul 20, existența unor observații total noi. Despre *Wirkung* asimilat lui *Publikum* se vorbește și înainte de Școala de la Konstanz (E. Ermatinger, 1921, netrecut pe lista precursorilor[40]). La fel în sociologia „gustului" etc.[41] Școala de la Bordeaux, franceză (R. Escarpit), are și ea astfel de preocupări, în parte anterioare grupării Jauss-Iser. Ea se preocupă intens de „circulația" literară. Respectiv de „circuitele" lecturii: „literate" și „populare", „active" — care „fac" opinia literară — și „pasive", anonime, nesemnificative, în sens unic sau mediate[42]. Se fac și alte distincții: între cititorii specializați și cei „ordinari", cititori și interpreți, cei interesați doar de lectură și nu de texte etc.[43]. În astfel de studii — foarte extinse — observațiile evidente, truismele alături de observațiile exacte, pozitive, sunt numeroase.

Biografia ideii de literatură reține din această masă de referințe două aspecte esențiale. Unul dintre acestea aruncă în umbră totalitatea definițiilor, teoriilor și sistemelor estetico-filozofice, abstracte, consacrate „literaturii". Receptorul, publicul, cititorul decide, doar el, ce este de fapt „literatura"[44]. Definiția literaturii devine deci o problemă de pur consens social. Ea este eminamente „socială": „literatura" este doar ceea ce circulă, influențează, are succes, poate fi înregistrat și evaluat în în termeni cantitativi etc. Răsturnarea perspectivei tradiționale este efectivă și totală, de semnificație istorică. Secolul 20 istoricizează, în mod radical, ideea de literatură. Evenimentul se cere subliniat cu tărie. El are și o a doua urmare: problema valorii nu se mai pune în termeni axiologici tradiționali, deci ideali, absoluți etc., ci tot în termeni sociologici: are „valoare"

numai literatura difuzată, care se bucură de „succes", se „vinde bine" etc. Publicul „decide" ce este și ce are „valoare" literară. Problema scapă din mâna criticilor pentru a intra în a statisticienilor și sociologilor lecturii și mai ales a editorilor și publicității. Nu există valori estetico-literare constante, ci doar variabile, respectiv tipuri istorice de lectură[45]. În secolul 18 a dominat tipul de lectură „ideologic", în al 19-lea cel „estet", în al 20-lea cel „social". Și seria, foarte probabil, va continua.

Drept urmare, statutul „artei literare" (A, I, 5) se modifică fundamental. Al „criticii literare", la fel. Problema valorii literare — considerată anterior ca expresie a „universalului uman" — devine un fel de pariu, mai totdeauna dramatic și riscant, cu posteritatea: universalitatea umană exprimată în literatură „trebuie" să fie totdeauna atât de complexă, bogată, nuanțată etc. încât — oricând și oriunde — o anume recepție să fie posibilă măcar pe o anume latură. Evident, marii clasici trec acest dificil examen. Dar nu imediat și nu fără dificultăți. În orice caz, mitul recepției total subiective, intuiționiste, impresioniste etc. etc. a apus. Judecata de valoare n-a fost, nu este și nu mai poate fi „absolută". Ea este, de fapt, în mod necesar istorizată, socializată, instituționalizată etc. O disociere precisă între „receptare" și „interpretare" se impune și ea. În literatura comparată, apune ideea „influenței". Ea este dislocată de cea a „recepției", de „stimulus", „impuls" etc. Fenomen de contaminare și sincronie chiar în spiritul și litera acestor teze de mare prestigiu occidental: ele pătrund uneori (parcă prin efracție)până și în teoria literară sovietică, dogmatică și închisă: cititorul este creator, orice receptare și lectură este posibilă (M. Hrapcenko)[46] etc. Moment de eclipsă (benefică) a vigilenței ideologice... Aspect și acesta tipic epocii, în estul Europei, sub regimul totalitar-comunist.

Teoria literară română, foarte puțin cunoscută în străinătate, are — mai ales la acest capitol — un precursor de prim ordin: E. Lovinescu, teoretician al „mutației valorilor estetice" (1929)[47]. Argumentarea sociologico-psihologică folosește un alt limbaj, dar duce în esență la concluzii aproape identice. P. Zarifopol va relua aceleași teze. Ele sunt respinse categoric și disprețuitor de G. Călinescu: „A ancheta opinia publică, ce mai metodă de jurnalist!". „Cu ea ajungi la orice"[48]. Ceea ce nu este chiar totdeauna adevărat. Noi înșine am aplicat (1987) principiile și metodele „esteticii receptării" la un caz literar românesc precis: M. Eminescu. Rezultatele sunt, să reamintim, în general, convergente[49].

d) Pe acest fundal apare o noțiune nouă, care tinde să se substituie și să disloce pe cea tradițională, devenită tot mai imprecisă și ambiguă — „literatura". Circulația noului termen este tot mai bine atestată începând cu deceniul șapte.

Avem în vedere *faptul* sau *fenomenul literar*. Noțiunea este complexă. Ea include — într-o largă sinteză — producția, respectiv creația literară, circulația și comunicarea literară. Respectiv lectura și totalitatea reacțiilor individuale și colective, *i.e.* recepția literară. Una din primele definiții aparține lui Robert Escarpit: „Faptul literar global și complex cuprinde nu numai elaborarea operei, dar și lectura sa"[50]. Alții folosesc frecvent noțiunea de „fenomen literar": „Textul plus reacțiile cititorului", „nu numai textul ci și cititorul și ansamblul reacțiilor posibile ale cititorului față de text" (M. Riffaterre)[51]. Ideea de text scris, compus etc. este în felul acesta absorbită — și implicit depreciată — de și prin ideea de lectură. Bine înțeles, influența noilor teorii lingvistice și, îndeosebi, a „comunicării" (A, I, 5) se face simțită din plin. Lectura este asimilată unui act esențial de comunicare. El este modul de existență al literaturii: „Literatura ca (mod) de comunicare"[52]. Lectura „face" deci literatura. Ea n-ar exista dacă n-ar fi citită. Noțiunile clasice ale teoriei comunicării: emetor, mesaj, receptor înlocuiesc teoriile onotologice și fenomenologice ale literaturii. Ele sunt resimțite tot mai mult ca nepertinente și mai ales perimate. Intrăm într-o nouă epocă de pozitivism literar, riguros, regenerat și scientizat, la nivelul celei de a doua jumătăți a secolului 20.

Pentru statutul și conținutul ideii de literatură, această teorie a lecturii ce integrează numeroase concepte moderne traduse într-un limbaj nou are urmări importante. Ea tinde să modifice și să răstoarne întreaga ierarhie tradițională a ideilor despre literatură. Toate noțiunile literare-cheie admise până acum sunt sau pot fi reformulate în funcție de fenomenul lecturii: „Problema esențială nu mai este astăzi a *scriitorului* și *operei*, ci a *scriiturii* și *lecturii*" (Ph. Sollers)[A4]. Este o convingere ce se răspândește pe scară largă începând din deceniul șapte. Două consecințe directe se cer îndeosebi subliniate:

1. Dacă literatura se confundă cu lectura și deci cu cititorul care o „recrează", rezultă că cititorul decide singur ce este „literar" și „neliteraar" și, în ultimă analiză, ce *este* sau ce *poate fi* literatura. Intreaga tradiție terminologică este ignorată și chiar sfidată inocent și cu dezinvoltură. O nouă convingere se impune. Trebuie să ajungem în situația ca „literatura să fie regândită de cititorul însuși"[53]. Cu alte cuvinte, ea

„trebuie" să fie definită și studiată doar de cititor. Literatura devine „importantă", „valoroasă" și nominalizată numai fiindcă poate fi citită și produce reacții *(responses)*[A5]. Are loc un transfer de sensuri printr-o semantică radical personalizată: „Spune-mi cum citești și-ți voi spune în ce raport te afli cu literatura"[54].

2. De unde rezultă că literatura (observație de altfel empirică, permanent verificată) poate fi — și chiar așa și este — etern variabilă. Ceea ce relativizează, la modul extrem, „definiția" literaturii. Ea devine aleatorie, permanent instabilă. Nici o lectură nu este identică. Se teoretizează deci în acest spirit libertatea absolută a lecturilor infinite, inclusiv prin conotația practicii erotice capricioase, *en amateur*[55]. Concluzia? Cu cât o operă inspiră mai multe lecturi, cu atât ea este mai „literară". O astfel de disponibilitate deschisă fără nici un control și reținere a fost denumită uneori „trădare creatoare" (R. Escarpit)[56]; un ecou românesc al acestei orientări la N. Manolescu („Lecturi infidele"[57]). Teoria se generalizează, apoi se vulgarizează. U. Eco preia o anticipare a lui P. Valéry („Nu există sens adevărat al textului") pentru a ajunge la concluzia extremistă conform căreia textul poate fi folosit oricum dorim (*l'uso che si vuole*)[58]. Exerciții experimentale, repetate, de lectură făcea și I.A. Richards, cu studenții de la Cambridge, încă din deceniul trei[59]. Un alt ecou al epocii: se teoretizează și chiar se identifică și „tipuri", „sisteme" sau „modele" de lectură[60]. Ele sunt necesare pentru a pune oarecare ordine în această spontaneitate *sauvage* a pluralității lecturilor prin tipizarea retrospectivă.

e) O rezistență surdă sau declarată însoțește acest exclusivism. O critică globală, sistematică, însă nu se constată. Ea ar fi putut să plece de la o distincție radicală existentă în germene la R. Ingarden. Trebuie disociat cu claritate între lectura „psihologică" — de la cea pornografică la cea mai intelectuală posibil — care poate fi (și chiar este într-adevăr infinită) — și lectura „literară" care presupune cel puțin un referent, un preconcept literar. Ea este variabilă, dar nu mai puțin limitată prin însăși această condiție predeterminată.

O serie de elemente obiective, verificabile, ale literaturii (structuri, tipuri, teme, forme etc.) refuză în mod implicit superioritatea absolută a lecturii asupra textului, literaturii în general. Nu se poate deci postula — nici măcar ontologic — existența „lecturii" înaintea „cărții", dispariția „operei" și a „scriitorului" în favoarea actului cu dublă față: scriitura și lectura[61]. Pe scurt, dispariția literaturii și absorbția sa, totală și definitivă, în actul lecturii, este inacceptabilă, poziție rea-

firmată adesea. Ea duce nu numai la relativism și scepticism, dar și la agnosticism. Ideea de literatură este abolită, negată în esență. Ea „iese" din circulație. Este varianta integral nihilistă a epocii.

Alte dificultăți nu întârzie să apară în aceeași perioadă chiar în cadrul teoriei lecturii infinite, al refuzului lecturii-standard, lecturii-model. Chiar dacă opera literară prezintă spații albe, indeterminate (teza fenomenologică), identificarea integrală a lecturii cu opera literară poate duce la concluzia absurdă că există atâția „Hamleți", de pildă, câți cititori sau spectatori există[62]. O statuie încă nevăzută, necunoscută, îngropată etc. nu există? Enorma dilatare a lecturii are drept urmare — prin însuși mecanismul său intrinsec — hipertrofia virtualităților sale. Totul devine „lectură", inclusiv a străzii, veșmintelor, semnelor etc. Ceea ce anulează, încă odată, existența, posibilitatea specifică de a fi a literaturii. Literatura, pe de altă parte, există numai pe durata actului lecturii? Cât timp doar o citim? Greu de apărat până la capăt și o astfel de teză.

Mult mai populare, mai „publicistice", sunt observațiile și obiecțiile despre patologia lecturii. Ea a fost observată încă din secolul trecut. Valéry Larbaud pleacă de la o poezie a lui Logan Pearsall Smith (1865—1946) și face elogiul a ceea ce el numește „acest viciu nepedepsit, lectura" (1923—1924)[63]. Despre lectură — „manie ca oricare alta" vorbise și Remy de Gourmont încă înainte de primul război mondial[64]. Sunt texte neriguroase, eseistico-literare, dar care circumscriu, în esență, limitele de jos și de sus ale condiției concrete a lecturii.

Marile progrese ale poeticii, dublate de reactualizarea și modernizarea hermeneuticii — evenimente importante și chiar hotărâtoare ale celei de a doua jumătăți a veacului nostru — pun în lumină pe latură „tehnică" și toate dificultățile hipertrofiei lecturii, ca teorie și mai ales ca practică. Se scoate mai ales în evidență pericolul des întâlnit al lecturilor și interpretărilor „abuzive"[65]; al indiferenței sau disprețului pentru semnificațiile manifeste în favoarea celor implicite și absconse[66]; al fragilității și inconsistenței „textului" care se „schimbă" cu fiecare lectură[67]. Riscul pulverizării, dizolvării și anulării literaturii, ca fenomen obiectiv, verificabil fie și la limită, este deci considerabil. Pe această bază total nesigură — literatura suspendată de orice act de lectură — nu se poate construi de fapt nimic.

Drept urmare, se înregistrează și contestări radicale: „. . .A spune că există o lectură plurală a textelor, adică un text dat

care oferă un număr nelimitat de lecturi, ne pare o ipoteză gratuită, cu atât mai mult cu cât ea este neverificabilă" (A.J. Greimas, J. Courtès)[68]. Ideea de valoare este și ea anulată sau relativizată la extrem. Valoros devine, din nou, ceea ce doar se „citește", conform unor standarde pur statistice. Un cititor sau un critic mediocru, conformist ori condiționat într-un fel sau altul, „valorifică" opere ce corespund numai acestui tip de „exigențe", în genere foarte scăzute. Se ajunge astfel la paradoxul de a citi doar lectura lecturilor altora, prin contaminare și imitație la niveluri din ce în ce mai coborâte.

Prin contaminare inevitabilă, mai totdeauna necritică și febril compilatorie — uneori și prin emulație directă — astfel de preocupări apar și în critica română a epocii, începând din deceniul șapte. S-a încercat o aproximare a „sistemului lecturii"[69] și o tipologie a actelor lecturii, în stil de „dicționar literar"[70]. Sunt probabil primele contribuții locale în acest domeniu, rămase — firește — izolate. Orientarea predominantă a fost și este de aliniere docilă, fără personalitate, la referințele străine, prin preluare globală de idei juste sau greșite, în mod nediferențiat și necritic.

Fenomenul este observabil îndeosebi în numere monografice ale unor reviste specializate consacrate „lecturii"[71], în numeroase parafraze de poieticieni francezi, mai rar italieni, comentați sau traduși, în evaluări critice încă premature[72]. Sunt citabile și încercări despre „lectura generativă"[73], precum și o sinteză introductivă mai mult sau mai puțin personală în teoria lecturii[74]. Mult mai fecunde ar fi fost dezvoltările — ce se fac încă așteptate — pe tema „închiderii" și „deschiderii" din ontologia lui C. Noica[75]. Ele ar duce la recunoașterea unei lecturi care limitează, la o alta care amplifică etc. Totul, cel puțin, pe baza unei reflexii așa-zicând „indigene".

Deocamdată, cea mai bine adaptată nivelului preocupărilor și tendințelor criticii românești este lectura ca imagine critică și prin imagini critice. De unde și succesul metaforei anglo-saxone (Henry James, Thornton Wilder) „a desenului din covor" ingenios analizată[76]. In acest spațiu, critica românească — inclusiv de idei literare — este efectiv la ea acasă. Fără urmări a rămas sugestia lui Mircea Eliade (din deceniul patru) despre „manualul perfectului cititor", în sens existențial sau psihologic, de exploatare a „colosalei energii sufletești, latentă în cărți", izvoare „de energie și de contemplație". Din păcate, „lectura este pentru omul modern un viciu sau o osândă"[77]. Românul modern ar putea face el excepție?

2. CRITICA LITERARĂ CA LITERATURĂ

Forma profesionalizată a lecturii, critica literară, se află chiar în centrul acestui nou reducționism. Dinamismul său transformă „literatura" în „critică" și „critica" în „literatură". Această reciprocitate și ambivalență se verifică și se dezvoltă pe întreaga durată a secolului, dar mai ales în a doua sa jumătate. Am amintit de o strălucită anticipare din secolul trecut a lui O. Wilde. Putem cita încă un astfel de aparent paradox anticipativ: „Judecățile despre poezie au mai multă valoare decât poezia" (Lautréamont)[1]. Adieri și chiar unele premoniții în sensul priorității și supraevaluării au putut fi de altfel întâlnite încă din secolul 18[A1].

Ceea ce s-a numit „epoca *critică*" prin excelență *(age*, care ar include — după unii — ultimele „două secole": 19 și 20)[2] își găsește justificarea, în primul rând, în această omologare. Literatura „se critică" tot mai mult pe sine. În sensul că-și pune în discuție „limitele, validitatea, obiectul", esența și existența, critica mutându-se chiar în interiorul literaturii. Este vorba de o „critică interioară a literaturii"[3], făcută din reflexii, problematizări, enunțuri experimentale și răspunsuri teoretice. Literatura între altele a „noului roman" oferă un bun exemplu al acestei hipertrofii surprinzătoare doar la prima vedere. Ea modifică și inversează întreg raportul de tendințe, forțe și valori din interiorul literaturii. În consecință, și definiția sa se modifică în mod sensibil.

a) Fenomen de continuitate și admirabilă tradiție, între altele, a culturii occidentale, antica noțiune de *filologie* — prima formă de „studii" și de „critică" literară[A2] — își continuă cariera și în plin secol 20. Formele sale actuale sunt în mod evident academizate, clasicizate, atrofiate într-o largă măsură. Ea formează doar o preocupare erudit-universitară. Însă, în continuare, activă și vitală, chiar dacă numai în cercuri și publicații restrânse și de penumbră, strict specializate. Ea păstrează, cultivă și perfecționează, în mod firesc, toate preocupările filologice clasice, esențiale. Ele au devenit, între timp, asemenea tuturor sensurilor de bază ale ideii de literatură și de studiu literar, adevărate constante, inclusiv terminologice.

Obiectul esențial și permanent al filologiei este limba, faptele de limbă, monumentele de limbă. Ea este „știința logosului", „expresia vie a spiritului" (R. Burdach, 1902)[A3]. Toți „teoreticienii" filologiei reafirmă, încă de la începutul secolului, că filologia are „în centrul său limba"[4]. „gramatica, sti-

lul, într-un cuvânt limba"[5], studiul limbii literare. Consecința este că fiecare progres în direcția preciziei filologice permite și un nou progres în lingvistică. Definiția se stabilizează, repetată până în ultimele decenii: „Filologia înseamnă iubirea cuvântului și prin el a spiritului consemnat" (*aufbewahrt*)[6]. Întregul său efort are în vedere cuvântul scris, respectul, reconstituirea și lectura cât mai fidelă a cuvântului scris.

Ne întâlnim deci, încă o dată, cu marea și indestructibila tradiție a scrisului, inseparabilă de ideea de literatură. Accepția sa primordială, permanentă, constitutivă — întreaga noastră „biografie" o dovedește încă o dată — este și rămâne litera scrisă. Filologia modernă își propune și ea, cu mijloace cât mai tehnice și mai perfecționate, să-și realizeze obiectivul fixat încă din secolul trecut: stabilirea cuvântului scris, urmată de explicarea și interpretarea sa[7]. Se înregistrează numeroase prelegeri academice, „introduceri" și profesii de credință pe această temă esențială. Iată doar una, a unui maestru al filologiei contemporane, Leo Spitzer: „Filologia este iubirea pentru operele scrise într-o limbă particulară"[8]. Obiectivul său rămâne „spiritul și litera" operei scrise. Respectiv al operei literare, preluat și de critica literară[9]: literalitatea ca purtătoare de sensuri și valori. Este invocat cu regularitate sensul propriu, originar și profund al filologiei: „iubirea spiritului", în speță a *logos*-ului scris[10]. Program științific și existențial în același timp.

Încă din secolul trecut se putea observa cum — sub presiunea istorismului și pozitivismului în mare ascensiune — filologia se transformă, tot mai mult, într-o știință istorică. În consecință, obiectivele sale se modifică și ele, lărgindu-se în mod considerabil. Filologia devine o filologie a „antichității", o „filologie clasică", studiul istoric al „culturii antice". „Tradiția" sa urmează a fi „interpretată", iar aspectele sale încă necunoscute „reconstituite". Critica și analiza „izvoarelor" sunt esențiale[11]. Toți marii maeștrii ai filologiei clasice (Wilamowitz-Möllendorf, W. Jaeger etc.) profesează un adevărat integralism al perspectivei și cunoașterii istorice antice. Obiectul este „civilizația greco-romană în esența și în toate expresiile vieții sale"[12]. În competența filologiei intră prin urmare „înțelegerea totală" a culturii și civilizației antice, de la poezie la filozofie, de la legislație la comerț și artă militară. Nu este greu de observat cum reînvie, în acest mod, idealul cunoașterii culturale totale. Definiția se stabilizează în dicționarele specializate[13]. O reiau și sintezele recente despre „filologia clasică, o parte a științei culturii antichității" (*Al-*

tertumswissenschaft)[14]. Acest spirit filologic se transmite și istoriei literare în concepția epocii: cunoașterea și recunoașterea, între altele, a „monumentelor culturii umane, europene sau franceze" (G. Lanson, 1910)[15].

Actualizarea filologiei în această perioadă este cu atât mai semnificativă cu cât se continuă o tradiție terminologică fundamentală aflată în mod constant în atenția noastră. Ea reia cu o remarcabilă tenacitate două din sensurile originare, de bază, ale *literaturii:*

1. Filologia presupune studiul, „cunoașterea" limbii și literaturii antice[16]. Ea „învață" și „învață" și pe alții limbile și literaturile antice, apoi moderne. În cultura și universitățile germane se păstrează până azi titulatura seminariilor și catedrelor de *Germanistik oder deutsche Philologie.* „În ce privește Germania, trebuie mai întâi subliniat că până acum nu se învăța literatura, ci mai curând filologia, adică în același timp istoria limbii și literaturii"[17]. Mulți traduc și azi *filologia* prin *literatura,* păstrând cu fidelitate sensul prim, cultural, educativ, pedagogic, al acestui cuvânt. Calitatea educației, a filologiei este de altfel mereu recunoscută[18]. Ea joacă în permanență rolul său tradițional-conservator perpetuând prestigiul „inteligențelor cultivate literar[19]". *Filologia = literatura* face astfel parte integrantă din tradiția culturală, formă a transmiterii și retrăirii sale. Ea este în mod fundamental „un discurs — în — cultură"[A4]. Studiul savant, erudit al literaturii se prelungește în felul acesta și în plin secol 20.

2. Filologia evoluează în același timp de la cunoașterea și studiul limbilor și literaturilor antice, apoi moderne, la studiul *literaturii* în general, sintetic și teoretic. Este „sensul larg" al *filologiei,* definit ca atare încă din secolul trecut (A. Boeckh)[20]. Ea urmează evoluția și omologarea semantică succesivă, cunoscută: *Alterthumswissenschaft* sau *clasical learning = schöne Wissenschaften = belles lettres = littérature.* În felul acesta se produce și disocierea dintre: a) filologie, studiul integral al culturii antice, apoi al oricărui popor („sensul larg") și b) „studiul limbii și literaturii" („sensul îngust")[21]. Această specializare „literară" păstrează în mod inevitabil orientarea pozitivist-istoristă a epocii, respectiv istorico-literară. Dar ea deschide totodată drum și cercetărilor de tip formal și chiar „practicii cultivate (*éclairée*) a literelor frumoase"[22]. Cele mai mari autorități ale secolului, amintite (Willamowitz-Möllendorf, W. Jaeger etc.)[23] se opresc, în cele din urmă, la această definiție. Ea se păstrează până azi, inclusiv sub forma „studiului estetic și umanistic al literaturii"[24]. Prestigiul filologiei rămâne și în

această ipostază considerabil, deoarece numai ea singură asigură infrastructura — bazată pe literă, pe scriere, pe textul scris — condiție necesară a tuturor categoriilor de studii literare.

Enormul succes al tendințelor structuralisto-semiotice, în general formaliste ale epocii, n-a reușit să compromită și să dizloce complet filologia decât în mediul franco-parizian, deloc paradigmatic pentru întreaga sferă a „literaturii". Studiile germane și anglo-saxone vorbesc în continuare de filologie ca „bază" (*Grundlage*)[25], punct de sprijin concret, bine verificat, al oricărei lecturi „critice". Este revanșa (uneori strălucită) a culturii și erudiției în studiile literare. Un elogiu al „faptului adevărat" și „semnificativ", stabilit cu precizie și rigoare, element indispensabil al oricărei analize și sinteze, aduce în acest sens E. R. Curtius[26]. Nu aproximații, nu jumătăți de adevăruri, ci adevăruri integrale pur și simplu (L. Spitzer)[A5]. Semantica istorică, implicit a ideii de literatură, este și ea cu neputință fără această obscură, dificilă, dar atât de utilă analiză filologică. Ea se dovedește strict necesară chiar și „teoriei literaturii". „Obiectivul filologului" este să scoată în evidență modul în care cuvântul care are o „semnificație" precisă poate fi „transfigurat" prin „magia poetului" (L. Spitzer)[27]. Filologia se confundă, în această accepție, cu activitatea poeticianului, cel puțin într-o anumită fază. Studiul variantelor de autor, urmărite în manuscrise, aduce contribuții — uneori importante — în aceeași direcție.

Vocația filologică esențială rămâne totuși reîntoarcerea permanentă la literă și literal, la scriere și text. Primatul studiului textului scris rămâne esențial. *Literatura* este esențial „scriere" și în secolul 20. „Apărarea" sau „elogiul" filologiei, de tipul *Défense de la philologie* (S. Etienne, 1933), se reclamă cu insistență tocmai de la această tradiție greu de ignorat, deși minimalizată[28]. Ea pune analiza înaintea sintezei, studiul intern al operei înaintea istoriei literare, specializarea înaintea integrării, faptul individual înaintea tipului sau seriei istorice. De unde, pe întreaga durată a secolului — și îndeosebi cu prilejul formulării celor mai însemnate programe filologice — relația deosebit de ambiguă a filologiei cu studiile istorico-literare și istorice în general. Cazul lui E. R. Curtius devine tipic[A6].

Deceniul șapte cunoaște și alte reacții semnificative. Studiile zise de „literatură comparată", ca și congresele „Asociației Internaționale de literatură comparată" (A.I.L.C. — I.C.L.A.), întrerupte pe durata celui de la doilea război, readuc în discuție statutul unei discipline incerte, concepute în general ca

fiind de tip istoric, în speță studiul istoric al relațiilor literare internaționale de orice gen. Conceptul de „filologie" este redescoperit pentru reformularea acestor cercetări în sens predominant literar. Se va vorbi deci chiar și de o „nouă tinerețe a filologiei". Respectiv la revenirea sa, într-un fel „oficializată", la accepția tradițională: „De ce n-am restaura noțiunea de filologie ca ansamblul disciplinelor utilizabile pentru aprofundarea cunoașterii literaturii?" (M. Bataillon)[29]. Ipoteză însă repede respinsă sub presiunea istorismului. Dar ea continuă să sprijine concepția filologiei ca bază documentară, auxiliar și chiar parte componentă, a lui *Literaturwissenschaft*[30]. Noi înșine am conceput o astfel de reorientare spre „teoria literaturii" a literaturii comparate, dar fără succes deosebit[31]. Tradiția factuală și istorico-literară este, încă și de departe, mult mai puternică decât astfel de inițiative rămase deocamdată marginale. Academismul eurocentric rămâne, și el, încă dominant.

Tensiunea dintre filologie/istorie și teoria literaturii cunoaște, mai ales în critica germană, momente mult mai importante. Un exemplu tipic este oferit mai ales de opera lui E. Auerbach. Acesta pleacă de la „filologia romanică", pentru a trece frontierele lingvistice spre „literatura europeană", spre *Weltliteratur*. Totul este conceput ca o „unitate dialectică", într-un spirit de sinteză personală. Plecăm de la un pasaj, precum filologii specializați ai stilului (exempe concludente în *Mimesis*, 1946), pentru a ajunge la problemele-„cheie" care dezvăluie „peisaje istorice complete"[32]. Confruntarea permanentă, inevitabilă, dintre „minuția" filologică și generalizare (respectiv scheme, tipuri și categorii), dintre faptul individual și seria istorică, se constată și la alți critici literari (W. Benjamin) și chiar istorici ai artelor (A. Riegl)[A7]. O atenție deosebită este dată filologiei și în critica italiană[33]. Preocupare însă mult mai scăzută în critica franceză și a sferei sale de influență. Ea include și teoria literară și critica română actuală cu destule aspecte epigonice, greu de evitat, de altfel.

Relația cea mai directă a filologiei cu ideea de literatură ca „critică" este stabilită însă de definiția tradițională a criticii literare. Sub acest aspect, secolul 20 continuă una dintre cele mai fecunde intuiții critice ale veacului anterior. El este primul care omologhează, în mod deschis, profund și sistematic „filologia" și „critica", într-un text revelator, postum, al lui Fr. Schlegel, *Philosophie der Philologie*: „Până la urmă, filologia nu este altceva decât critică". Marea utilitate a filologiei constă în faptul că „ea educă în mod tehnic dispoziția critică a omului" etc.[34].

Secolul 20 preia, aşadar, o dublă tradiţie: a metodei şi a terminologiei. Pe de o parte se continuă din plin critica de text, respectiv „critica filologică şi gramaticală“[35], disciplină filologico-istorică (aspect asupra căruia vom reveni când ideea de „text“ va fi evocată pe larg la locul său). Ea îşi are prelungirea firească într-o serie de activităţi critice nu mai puţin clasice, consacrate, gen: „rezumat“, „comentar“[36], „explicaţie de text“. Aceasta din urmă devine în „noua critică“ o lectură intrinsecă, atentă la structurile formale, o *close reading*, formă de reacţie antipozitivistă, precum în noua critică anglo-saxonă. Asimilarea criticii şi a „explicaţiei de text“ este cultivată în special de critica universitară, mai ales franceză, gardiană fidelă în epoca noastră a marii tradiţii didactice a criticii. În felul acesta se continuă, pe de altă parte, şi întreaga concepţie a filologiei ca parte integrantă a criticii, precum la L. Spitzer[37] şi alţii. Termenul propriu-zis de „literatură critică“ are circulaţie în special în zona germană (*Literaturkritik*). El acoperă totalitatea studiilor critice, îndeosebi aplicate, practice (recenzii, cronici etc.). Sensul de „bibliografie“ (asupra căruia de asemenea vom reveni) este şi el inclus.

Aspectul strict tehnic al *filologiei = critică* nu constituie un obstacol în calea asimilării şi identificării celor două discipline. Teoreticienii moderni ai filologiei nu exclud deloc preocupările „estetice“, „axiologice“, din câmpul acestei activităţi. Filologia în ultima sa variantă nu este neutră faţă de valori. Critica şi judecata de valoare nu sunt însă justificate, din această perspectivă, decât după ce un autor a fost bine „înţeles“ şi urmărit în „detaliu“. Este teza de bază a lui L. Spitzer. În rest, reconcilierea dintre filologie şi estetică este preconizată pe scară largă (P. Szondi, H. R. Jauss[38] etc.). Se poate deci vorbi şi de o „filologie estetică“ (*più propriamente estetica*)[39]. În orice caz, de una care este sensibilă la „calitatea operelor literare“[40]. Făcându-se apel la necesitatea studiilor interdisciplinare, T. Vianu va cere — şi la noi — o colaborare între „filologie şi estetică“ (1964)[41].

Sub influenţa noilor metode, filologia asimilează, în acelaşi spirit, şi preocupări semiotice, de unde o „semiotică filologică“[42]. O astfel de modernizare este anticipată de unele intuiţii ale şcolii formaliste ruse. Melodia versurilor devine obiect de preocupare pentru „filologia acustică“. Se poate vorbi, de altfel, de o *Ohrenphilologie* (auditivă) şi de o *Augenphilologie* (lectură)[43]. Concept elastic, proteic, *filologia* primeşte astfel toate grefele posibile. Ea acoperă, şi în secolul 20, întregul domeniu, extensiv vorbind, al studiilor literare.

Bineînțeles, nu lipsesc nici obiecțiile. Filologia are o presă proastă pe întreaga durată a secolului, în special în mediile pur literare, radicale, preocupate exclusiv de criterii și reacții pur estetice. Futuriștii ruși o acuză de pasiune oarbă pentru „anecdote", detalii, idei, nu însă și pentru „cuvânt"[A8]. Stilisticienii și lingviștii în general deschiși artei literare cred, la fel, că „filologul obișnuit are înnăscută, pentru a spune astfel, indiferența și chiar ostilitatea față de artă"[44]. Această „aversiune" o constată și B. Croce, atunci când filologia cade în excese documentare, „hipercritice". I se recunoaște totuși necesitatea și utilitatea pregătirii „judecății" de valoare[45]. Aceeași tensiune și chiar conflict se constată și între filologie — ca analiză textuală fragmentară, microscopică și mai ales strict individualizată — și încadrarea conceptuală. Este însă o iluzie a crede că filologia și critica literară se pot lipsi de un „cadru teoretic". Nu există filologie fără o anume generalizare (R. Wellek)[46]. Din toate aceste motive, la care se adaugă și uzura semantică inevitabilă, statutul terminologic al filologiei devine tot mai slab, mai șubred, mai lipsit de considerație. Se propune chiar renunțarea la acest termen compromis, care are pe deasupra și prea multe sensuri divergente. Obiecția datează de pe la mijlocul secolului (R. Wellek — A. Waren, 1942)[47]. Dicționarele lingvistice și poetologice moderne (O. Ducrot — T. Todorov, 1972; Th. Lewandowski, 1980 etc.) de altfel nici nu-l mai înregistrează. Pare complet căzut în desuetudine.

Toate aceste orientări se regăsesc, în mod inevitabil, și în filologia română incipientă și, inevitabil, de import. Constatăm mereu, cu neplăcere, această situație. Încă din secolul trecut când se publică chiar și o *Istorie a filologiei romdne* (L. Șăineanu, 1892), filologia este înțeleasă ca o disciplină istorică totală, în sensul amintit: studiul manifestărilor „vieții unui popor". La fel, la Al. Philippide: „viața omenească în toate manifestările sale" (1880). Trecerea la specializare și la studiul limbii și literaturii unui popor se observă cu claritate începând abia cu O. Densusianu: *Obiectul și metoda filologiei* (1897), *Locul filologiei în viața noastră intelectuală* (1908), *Orientări nouă în cercetările filologice* (1923)[48]. Lingviștii S. Pușcariu, I. Iordan etc. vor cultiva aceeași orientare. Se constată însă și continuitatea tradiției erudite, a cunoașterii totale îndreptată spre infinitul mic, întreg antagonismul structural dintre analiză și sinteză (V. Bogrea)[49].

Problema are la noi și o dimensiune culturală, tipică micilor culturi în plină modernizare și formație. În astfel de situa-

ții istorice, superficialitatea, diletantismul, improvizația, compilația sunt într-un fel fatale, inevitabile. De unde, recunoașterea deschisă, ostentativă chiar, a necesității valorii erudiției indispensabile. Mircea Eliade reprezintă un caz exemplar al acestei alternative și soluții. El mărturisea, încă din faza debutului, „neîncrederea față de diletanți, teama de a nu mă lăsa păcălit de un amator, dorința tot mai aprigă de a merge la izvoare, de a consulta exclusiv lucrările specializate, de a epuiza bibliografia"[50]. „Am iubit mereu erudiția", mai declară el, „inclusiv pentru a convinge universitarii și specialiștii străini", intrat în viața științifică plin de complexe[51]. Noi înșine, aparținând aceluiași context cultural, suntem stăpâniți adesea de aceeași stare de spirit. Este de fapt un „complex" al tuturor începuturilor pe un teren încă neexploatat, nesigur și mai ales lipsit de tradiție. Ceea ce nu înseamnă că aceste „infinite scrupule" nu pot fi și respinse din perspectiva creației, istoriei care se face, a excesului mai ales etc. „Dar ca și ornamentele", tehnica și erudiția „pot fi disprețuite numai după ce le ai din belșug"[52]. Despre „modesta erudiție" vorbea superior, mult prea superior, și Paul Zarifopol[53]. Ea rămâne mereu necesară. Inclusiv în scopuri introductive[54], de specializare și mai ales de pregătire și inițiere bibliografică și didactică[55].

b) Mutarea problemei literaturii în planul lecturii este plină de consecințe. Întreaga teorie literară a secolului 20 nu face, de fapt, decât să le formuleze, să le dezvolte și să le analizeze pe larg. Lectura părăsește, mai mult decât oricând, planul pur empiric pentru a-și revendica un obiect specific și metode proprii. În consecință, conștiința și teoretizarea acestor aspecte cresc enorm în secolul nostru. Până acolo încât literatura este asimilată nu numai unui act de lectură (cum am văzut), dar lectura este asimilată unui act de interpretare, respectiv hermeneutic. „A citi înseamnă a interpreta și nimic altceva" (Ortega y Gasset)[56]. Asimilarea este curentă, de altfel în prelungirea unei solide tradiții anterioare mai totdeauna revendicată. Lectura se impune ca proces hermeneutic. Ea este, efectiv, o „hermeneutică". Statutul *Literaturii* se modifică și pe acest plan, din nou, în mod semnificativ și profund.

Revin în atenție, în același timp, la o nouă răsucire a spiralei, vechi teze și definiții legate de „literă", „text", „literatură scrisă". Reapare deci în mod inevitabil vechea și fundamentala definiție a literaturii ca expresie scrisă, scriitură, *Écriture, Schriftlichkeit*[57]. Este ceea ce W. Dilthey indicase, încă în secolul trecut, ca obiect al hermeneuticii: expresiile vieții fixate prin scris. Ea „pleacă de la litera textului"[58]. Problema litera-

lismului, lecturii și interpretării plane a literaturii revine, sau mai bine spus se menține, în actualitate. Deși veche, tradițională, secolul 20 nu poate escamota această accepție esențială. Chiar și cei mai riguroși partizani ai lecturilor simbolice, polivalente etc. recunosc necesitatea „revenirii la literă, fără însă ca litera să ucidă textul" (R. Barthes)[59]. Modul cum „litera" poate fi și trebuie citită o pune, încă odată, în centrul problemei hermeneutice și deci a *literaturii*, a criticii literare etc.

Enormul succes al publicisticii foiletonistice, al lecturii pur impresioniste — domeniu în care presa literară franceză a dat realizări exemplare și a constituit un puternic centru de radiere — n-a împiedicat ca, în cultura germană, precum în toate cercurile specializate europene, să continue tradiția filologică, a stabilirii, descifrării și interpretării textelor scrise. Puse pe baze solide în secolul trecut, filologia cunoaște partizani de mare autoritate științifică și în secolul actual (H. Usener, Willamowitz-Möllendorf, W. Jaeger etc.) Ea cultivă în continuare o serie de principii de mare tradiție și eficiență culturală: de la redescoperirea și stabilirea sensurilor originare ale textelor la explicarea și înțelegerea lor, la punerea în lumină a unității produselor spirituale ale fiecărei epoci și la lectura lor în perspectivă istorică.

Într-un sens, perspectiva hermeneutică a literaturii, începând cu cea istorică (A, IV, 1), își demonstrează încă odată nu numai vitalitatea, dar și imposibilitatea de a fi ignorată. Mărturia umanității despre ea însăși, despre tradiția sa istorică, intră în mecanismul oricărei interpretări textuale. Chiar și cel mai personal raport cu textul nu poate evita dimensiunea sa istorică, explicit sau implicit luată în considerare. Leo Spitzer și E. Auerbach demonstrează de altfel prin întreaga lor operă necesitatea și eficiența „înțelegerii istorice"[A9]. Când tradiția sa se pierde, se corupe, „cheile" interpretării pot deveni false. Filologia poate fi doar o disciplină auxiliară a istoriei. În domeniul literaturii, ea oferă însă date esențiale despre componența sa istorică. Ceea ce readuce în prim planul atenției rolul „istoriei literare".

Ea are, cum se știe, două înțelesuri esențiale: 1. metodă de studiu a literaturii și 2. realitatea istorică a literaturii: succesiunea, devenirea în timp al operelor literare. În acest sens, „istoria literară" se confundă cu literatura însăși în desfășurarea sa istorică. Istoria literară este percepută ca literatură, ca atare, încă de la începutul veacului: „Istoria literaturii... are mult (ca obiect și metodă *n.n.*) din însăși literatura" (G. Saintsbury)[60]. Este o perspectivă pe care istorismul epocii

o îndreaptă și în alte direcții. „Literatura... are o durată în istorie" (A. Thibaudet)[61]. Inclusiv în sfera cunoașterii literare, lecturii literare, teoriei literare, terminologiei literare. Toate aceste domenii dezvăluie aspecte ale identității istorice a operelor literare și, în esență, a literaturii.

Secolul 20 consolidează constatarea, urmată de convingerea fermă, teoretizată, că orice cunoaștere a literaturii presupune în mod necesar și inevitabil cunoașterea literaturii anterioare. Orice discurs despre literatură face referință explicită sau implicită la un corp de texte anterioare, deci la trecutul literaturii, la istoria literaturii. În același timp — cum întreaga teorie a recepției o dovedește — cunoașterea istorică a literaturii anterioare presupune și cunoașterea lecturilor sale anterioare. Istoria literaturii devine, în perspectiva lui H. R. Jauss și a școlii de la Konstanz, o istorie a cititorului și a lecturilor sale. A ști ce a fost sau ce este o operă literară înseamnă a ști mai întâi cum a fost ea citită. Cititorul devine noua instanță a noii istorii a literaturii.

Urmările asupra definiției ideii de literatură sunt foarte importante. Ele au putut fi înregistrate încă din secolul trecut, când o „poetică istorică" (A. Veselovsky) începe să fie concepută. Istoria decide ce este „literar" sau nu, idee reluată în cadrul aceleiași tradiții și de M. Bahtin: „Frontierele între ceea ce este arta și nu este arta, între literatură și non-literatură, n-au fost fixate de zei odată pentru totdeauna. Orice specificitate este istorică"[62]. A considera o operă literară sub unghiul istoriei genurilor literare înseamnă a o transpune în planul „poeticii istorice". Ea studiază etapele și „verigile fundamentale" ale tradiției genurilor, carnavalești sau altele[63]. Ideea le literatură poate fi deci integrată și chiar asimilată ideii de „cronotop"[64], adică ansamblul caracteristicilor — în timp și spațiu — specifice fiecărui gen literar. Descoperirea istoriei criticii literare a tradiției critico-hermeneutice, în sensul căreia B. Croce aduce argumente încă de la începutul secolului (1903)[65], reprezintă încă un moment esențial al constituirii istorice a ideii de literatură.

Tot ce s-a scris, începând din aceeași perioadă, de la istoria gustului literar (G. Saintsbury și ulterior)[A10], până la schimbările succesive ale orizontului lecturii (H. R. Jauss), consolidează concepția relativismului istoric, a mutației valorilor literare și estetice (E. Lovinescu rămâne, să reamintim, un nume de referință, 1929)[66]. Definiția literaturii se înscrie în aceeași istoricitate relativă. Vechea concepție didactico-dogmatică a ideii de literatură primește o lovitură decisivă. Ea părăsește

actualitatea istorică pentru a deveni, cum este și cazul în „biografia" de față, doar un obiect de istorie a ideii de literatură. O pagină terminologică foarte importantă este întoarsă.

În secolul 20, acest relativism istoric duce, sub unele aspecte excesive, la însăși anularea criteriului istoric. Tensiunea dintre fenomenologie și istorie — ireconciliabilă — neagă orice perspectivă istorică. Lectura dă numai iluzia că o operă literară are o existență în timp. Doar actualizările sale sunt succesive. Ceea ce echivalează cu a spune — cum s-a și susținut de atâtea ori — că noi citim de la orizontul actual. Că în loc de a „istoriciza" la nivelul fiecărei epoci, „istoricizăm" de fapt numai la nivelul epocii noastre. Percepția noastră este intens „colorată de prezent". Teză afirmată în mod independent și de H. R. Jauss[67].

Istoria este integrată de orice subiect receptor actual, care aduce totul la „orizontul" său. Plecând de la alte izvoare (Ortega y Gasset), astfel de idei, să reamintim, pătrund, prin G. Călinescu, și în reflexia literară românească[68]. „A fi istoric" și „a fi în istorie" nu este unul și același lucru. Studiile istorice integrează istoria numai istoricității noastre prezente. În felul acesta se poate efectiv vorbi despre „evul mediu", „poezia medievală"[69] etc. Acest gen de lectură — care poate fi numită și „actualistă" — operează prin structuri sincronice. Ea scoate în evidență „factori continui, durabili, statici". „Poetica istorică" trebuie deci să fie concepută ca o „suprastructură", construită pe o serie de descrieri sincronice succesive (R. Jakobson)[70]. Întâi conceptul, structura, schema, apoi „istoria (literară)"[71]. În acest „stil" este scrisă, în felul său, și „biografia" de față a ideii de literatură. Într-un anume sens, nici ea nu s-a putut sustrage, în esență, momentului istoric al studiilor literare contemporane.

Modul specific prin care tradiția filologiei continuă și în plin secol 20 este „măreața și dificila artă de a citi corect"[72]. Se pune în mod constant întrebarea capitală: cum poate și cum trebuie citită literatura? Ea este încă odată suspendată, condiționată, implicată în mod direct și decisiv și de actul lecturii. Singură lectura o justifică și o face posibilă. „Arta de a citi corect" are un aspect individual și unul instituționalizat, istoric. Iar acesta din urmă cheamă imediat în memorie întreaga tradiție didactică a lui *ars legendi*, exegezei, explicației de text, comentariului. Toate aceste noțiuni clasice își păstrează întreaga actualitate esențială și în secolul nostru.

Revenirea continuă la descifrarea *literei*, care instituie și definește *literatura*, dovedește încă odată că întreg procesul

lecturii începe chiar de la acest stadiu. Forma sa clasică, didactic-universitară, este „explicația de text". Noțiunea, ambiguă, cunoaște două orientări. Una în sens lansonian, „explicarea operelor"[73], pune accentul pe condiționările hermeneutice, sociologico-istorice, în principal. În secolul trecut, în 1880, această orientare era declarată chiar „proba capitală a concursurilor noastre... piatra de încercare a studiilor literare"[A11]. A doua se vrea o lectură imanentă, o *close reading*, atentă doar la procedee și forme, cu excluderea datelor biografice, istorice etc. Leo Spitzer este un mare adept al acestei metode[74]. Răspunzând, de fapt, unor obiective diferite, ambele direcții își păstrează actualitatea. Cea tradițională se dovedește mereu utilă, funcțională, sub aspect didactic și „introductiv", în domeniul „dizertației" literare (teze etc.)[75]. Cea modernă trece de la lectura „la suprafață" spre „literaritate"[76]. Sintezele recente delimitează cu claritate ambele faze[A12]. Cea de a doua privește, bineînțeles, cu mare condescendență și superioritate, pe prima, considerată ca iremediabil perimată.

Neopozitivismul studiilor literare actuale, împreună cu declinul criticii literare de tipul tradițional (cronică, judecată de valoare etc.) — urmare directă a publicității literare în mare ascensiune, care o elimină tacit — face ca și o altă formă de lectură tradițională — „comentariul" — să revină în actualitate. Filologia își justifică de altfel în permanență necesitatea, asimilându-l cu „explicarea" operei"[77]. Literatura care s-a identificat în epoca noastră cu limbajul, ar cere azi în mod necesar un „comentar", nu o „critică" (M. Foucault)[78]. Întrebarea — inevitabilă — „cum să citim"? readuce și ea în discuție „comentariul", „născut din dificultățile înțelegerii imediate ale unor texte", a „sensului" lor[79].

Acordul foarte larg în jurul acestor probleme duce la două concluzii. Ele sunt tipice conștiinței literare contemporane: 1. Literatura trebuie înțeleasă, convingere urmată de întrebarea esențială: 2. Ce înseamnă de fapt „a înțelege" literatura? Care sunt posibilitățile, metodele, limitele și obstacolele acestei înțelegeri? Furați de marele prestigiu al hermeneuticii redescoperite, se uită că preocuparea „înțelegerii" stătea — încă de la începutul secolului, în prelungirea unei vechi și solide tradiții — chiar în centrul programului filologic. Toți marii filologi clasici ai epocii (Usener, Willamowitz-Möllendorf, W. Jaeger), vorbesc deci de *interpretatio*, de „cunoaștere pentru a înțelege"[80]. Definiția este reluată și în deceniul șapte: „Filologia este arta... de a înțelege"[81]. Ea se confundă cu studiul „sa-

vant" al literaturii: „Erudiția clasică (*Scholarship*) este arta de a înțelege, explica și restaura tradiția literară"[82].

Se cere menționat de asemenea că lansonismul pozitivist își punea aceleași întrebări: a înțelege *cum* și *de ce* judecă și simte criticul și istoricul literar „complet". Acest pozitivism filologic deplasează accentul de la preocupările estetice din jurul literaturii spre cunoașterea și înțelegerea sa. Ciclul filologic al lui Leo Spitzer este și el un „cerc al înțelegerii". Tradiția hermeneutică a lui Dilthey, Rickert, Max Weber are adepți și în teoria literară estică: M. Bahtin era un astfel de partizan al „înțelegerii". Definiția modernă sună astfel: „Înțelegerea ca punere în relație cu alte texte și ca reinterpretare într-un alt context (al meu, al timpului meu, al viitorului)... Adevărata înțelegere în literatură și în studiile literare este totdeauna istorică și personală"[83]. Ea are o dublă dimensiune și convergență, subiectivă și obiectivă, individuală și tradițională. Literatura este scoasă în felul acesta din zona exclusivă a inefabilului emoțional și al simplei contemplații.

O astfel de interpretare aparține aproape exclusiv zonei germane și anglo-saxone a studiilor literare. În sfera franceză, ea nu preocupă în mod insistent decât pe istorici și în special pe istoricii religiilor, pe hermeneuții simbolurilor și tradițiilor religioase. Am cita doar pe H. Corbin, pentru care preocuparea centrală rămâne „sensul adevărat", „sensul ascuns (*esoteric*) sub anunțurile *exoterice*" ale textelor. Metoda poate fi necesară, chiar indispendabilă, doar tradiției simbolice a literaturii. Numai că nu întreaga tradiție a literaturii este „simbolică". Ea ar fi, după mulți, chiar în curs de epuizare, în plină epocă laicizată. Există, precum la E. Auerbach, o reținere chiar și în fața interpretărilor simbolice-laice ale lui Don Quijote, de pildă. Oscilarea constă între a înțelege „exact" ce „a spus" un autor și ce a semnificat el pentru contemporani, a „intențiilor" sale și a înțelege „mai mult" decât a vrut să spună un autor. Care sunt aceste posibilități și limite? Ce înseamnă de fapt, „valabilitatea interpretării"? Nu neapărat una absolut „corectă", ci doar „cea mai probabilă" pe baza dovezilor existente[84]. Concluzia ultimă exprimă ceea ce pare (și chiar și este de fapt) un mare loc comun: literatura este în mod fundamental interpretabilă. Definiția sa se relativizează încă odată. Acum mai mult ca oricând. Marea tradiție dogmatică a definiției literaturii a apus.

Întrebarea-cheie rămâne însă următoarea: *cum* înțelegem? Respectiv, cum citim, cum interpretăm și, deci, cum „gândim" literatura? În secolul 20, se înregistrează progrese sensibile și

în acest domeniu. Normele tradiționale de interpretare și înțelegere sunt înlocuite cu altele noi. Mai precise și mai apropiate de mecanismul creației literare. Contribuțiile germane, încă de la începutul secolului, sunt importante: „Înțelegerea supremă a unui scriitor", după W. Dilthey (1905), constă într-un act de (re)trăire (*Erlebnis*) a condițiilor în care apare creația sa, „determinată de modificarea trăirii, înțelegerii și experienței lui"[85]. Teoria empatiei, a lui *Einfühlung*, a „transpunerii" (Th. Lipps, W. Worringer) propune aceeași soluție: a reface din interior o experiență literară prin identificare, coincidență, „congenialitate", „înțelegere dialogică" (M. Bahtin), care propune ea însăși un embrion de răspuns[86]. Înțelegerea intuitivă, „vocea intimă" este elogiată și ea pe scară largă (E. Staiger)[87]. Trăirea imediată a experienței conținutului unei cărți literare și comunicarea intersubiectivă sunt, pentru mulți, condiții esențiale. După unii însă, metoda ar fi aplicabilă doar literaturilor vii, nu moarte[88].

Sunt în același timp redescoperite, reluate, reactualizate condițiile și metodele obiective ale înțelegerii. Unele datează încă de la Schleiermacher, deci de la începutul secolului trecut. Relația tot/parte este una dintre acestea. Raportarea la tradiția istorică — nu înțelegem decât în interiorul unei tradiții istorice — constituie un alt imperativ al interpretării. El este afirmat mai ales în critica și hermeneutica germană, de la P. Szondi la H. G. Gadamer și H. R. Jauss. Există, pe scurt, o „istoricitate a tradiției" și una a „interpretării" (P. Ricoeur)[89].

Necesitatea integrării în câmpul semantic și, în general, în contextele operei interpretate, este o altă condiție esențială. Ceea ce duce la concluzia — pe care o trage energic mai ales N. Frye — că literatura întreagă privită ca totalitate, pe toate planurile sale, „structura literaturii însăși"[90], constituie de fapt contextul său fundamental. O reprezentare globală și o definiție a „literaturii" sunt deci indispensabile. Înțelegerea literaturii nu poate fi posibilă fără raportarea la tradiția terminologică a ideii de literatură. Fragmentarismul, cunoașterea doar a „părților", excluderea din critica și teoria literaturii a preocupărilor „generaliste", sunt deci contraindicate. Literatura este și rămâne o totalitate. Unitatea sa rămâne, în ultimă analiză, esențială, supratemporală și suprageografică. Conceptul de „literatură națională" se integrează și se subordonează (cum vom vedea în volumul următor) conceptului de „literatură universală". Iar aceasta se identifică în ultimă analiză cu „Literatura" însăși.

Au fost formulate, bine înțeles, și rezerve împotriva cultu-

lui „înțelegerii". Unii au surprins chiar o contradicție între înțelegere și cunoaștere. Alții văd în înțelegere o noțiune și o realitate eminamente subiectivă. Se face în sfârșit și constatarea că „ceva" totuși rezistă, în orice împrejurare, operației de interpretare literară. Ea ar „rata" totdeauna operația totalizării specifică doar înțelegerii[91].

Aceste preocupări și teorii n-au încă, în mod inevitabil, o mare tradiție în critica estului european. Am căutat să le introducem abia în ultimele decenii în cea românească, prin lucrări teoretice și aplicate (de ex. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*[92]). Succesul real, în adâncime, a fost „moderat". Realitatea, respectiv lipsa tradiției istorice a unor astfel de studii, s-a dovedit odată mai mult hotărâtoare. Situația trebuie deci "înțeleasă", în primul rând, în acest context determinant. Exemplu tipic de obstacol de care se lovește în mod constant definiția și înțelegerea literaturii ca „lectură" și „critică literară".

Privită mai îndeaproape, din direcția lecturii, definiția literaturii se precizează în două direcții principale. Se confirmă, mai întâi și din plin, realitatea semantică și semiotică a literaturii. Literatura se definește, odată mai mult, prin calitatea sa de a avea sens și semnificație (A, II, 4). Lectura produce sens și semnificație, componente esențiale ale specificului său. Stratul semnificațiilor operei literare, recunoscut de estetica fenomenologică, inclusiv prin lacunele și indeterminările sale, devine perceptibil, realizabil, numai prin acte de lectură. Teoria recentă a lecturii reia, reanalizează și reconfirmă de altfel, pe larg, această realitate[93].

In același timp, revine în centrul atenției vechea tradiție a literalității. Literatura este originar și fundamental *literă*. Ea este deci eminamente *literală*. Literatura ca lectură și „critică literară" este instituită, cu prioritate, prin sensul său prim, plan, literal. Este important de reținut că această tradiție se păstrează vie, chiar și în plină epocă de mare răspândire a teoriilor polivalente și a simboliei textelor. Pozitivismul lansonian o apără în mod firesc[94]. Dar și revitalizarea interpretării filologice pleacă de la același postulat al sensului „prezervat", conservat (literal). Abia ulterior el intră în combinațiile poetice ale „sensului-dincolo-de sens"[95]. Adevărul filologic este deci adevărul literal, originar. Orice cunoștință este tributară originii sale, în speță literei scrise, care o consemnează[96]. Freudismul, de mare succes în toate sferele intelectuale actuale, cu reverberații directe și în studiile literare, are o predilecție vădită pentru literalitate, pentru ceea ce spun în mod imediat, direct, subiecții psihanalizați.

Nu este mai puțin adevărat că partizanii literalității sunt mult mai numeroși în critica anglo-saxonă, de pildă, decât în cea franceză. Școala de la Chicago este „literalistă"[97]. Alți critici — chiar dacă extind sensul literal la ideea de formă și de unitate structurală — recunosc în sensul literal baza reflexiei critice și a teoriei simbolului[98]. Revin în discuție chiar și vechi distincții medievale: sensul literal este rezervat textelor profane, laice, în timp ce totalitatea celor patru sensuri — literal, alegoric, tropologic (moral) și anagogic (mitic) — definește textele sacre[A13]. Sensul literal al imaginii este asimilat de alții imaginii iconice a reprezentării concrete a obiectelor[99]. Critica franceză, foarte supusă modelor culturale, mai ales după al doilea război, consideră literalismul „demodat"[100] (situație ce nu constituie un criteriu propriu-zis critic). O rezistență timidă, marginală, împotriva „hipersemantizării" literaturii, se constată totuși. Sensul literal „va reveni". Deoarece el este „baza" tuturor celorlalte sensuri și nu invers. Faptul a fost observat, să reamintim, încă din evul mediu: „Sensul spiritual este totdeauna legat de cel literal și derivă din acesta" (Toma d'Aquino)[A14].

Este literatura numai literală? În ce măsură lectura literală a literaturii este singura posibilă și corectă? Sunt întrebări tot mai sceptice, tot mai critice, puse cu insistență pe întreaga durată a secolului 20. Teoria semantică a literaturii, tot mai elaborată, a sensului și semnificației literare, se justifică din plin (A, II, 4). Teza literalistă fundamentală: sensul literal ca singurul corect, exact, justificat, are tot mai puțini adepți. Practica literară a epocii, îndeosebi poezia simbolistă, o infirmă în mod radical. Ca și lectura curentă, de altfel, deprinsă să citească printre rânduri dincolo de textul literal. În plan teoretic, literalismul este respins de partizanii de toate categoriile ai alegorismului și simbolismului, de toți exegeții textelor sacre, de toți partizanii (hermeneuți sau nu) ai disocierii sensului aparent de cel profund al unui text: „Sensul literal este imposibil sau insuficient și duce în mod direct la eroare sau la absurditate" (P. Claudel)[101]. Spiritul catolic dogmatic se opune în acest mod libertăților, uneori mari, ale interpretării protestante. Este o convingere larg răspândită și în teoria „explicației de text" (L. Spitzer etc.), cât și printre numeroșii adepți ai „lecturii simbolice", tipică „noi critici" (R. Barthes)[102]. Sensul ascuns al poetului decurge în mod „natural" din litera textului. În același timp, practica exegezei textelor sacre, medievale, filozofice etc. dovedește că, în realitate, lectura literală este cea mai dificilă dintre toate[103]. Exigență „spi-

noasă", riguroasă, ea elimină interpretările abuzive, fanteziste, arbitrare. Întreaga polemică — inițial franceză — din jurul „noii critici" (Picard-Barthes, 1965—1966), are în centrul său tocmai această controversă. Se scriu pamflete violente, cu titluri semnificative, împotriva „decodării" (*Assez décodé*) și a noului jargon critic (*Le Roland Barthes sans peine*).

Împotriva literalismului strict se ridică, ne reamintim, întreaga tradiție europeană a sensurilor plurale. Partizanii polivalenței textelor amintesc adesea de cel puțin patru interpretări obiectiv posibile, deci de patru sensuri fundamentale. N. Frye, dar și alții, pleacă de la această schemă tradițională[104]. O confirmare neașteptată vine din partea fenomenologiei. Dacă se recunoaște existența spațiilor albe, neutre, „indeterminate", ambiguitatea lecturii, impresia, subiectivismul etc. pot fi perfect posibile, în și prin aceste interstiții. Semnificațiile devin astfel în mod inevitabil și legitim plurale. „Semnificația reală a unui cuvânt nu se limitează niciodată la semnificațiile sale literale" (G. Vinokur)[A15]. „Noua critică" doar reia și popularizează publicistic aceste teze de fapt clasice. Ele pot fi întâlnite peste tot, începând cu un remarcabil precursor: M. Bahtin, adept al „polifoniei textului"[105]. Un altul: J. Mukařovský[A16].

Un progres există totuși: recunoașterea, legitimarea și mai ales explicarea diversității punctelor de vedere în jurul unei opere. Se poate reține că astfel de idei erau profesate în critica română încă între cele două războaie. Valoarea lor precursoare, deloc subliniată, este evidentă: „Opera este totdeauna mult mai bogată decât crede sau vrea creatorul ei". De unde concluzia: „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă" (M. Ralea)[106]. Acestea derivă, în mod firesc, prin raportarea inevitabilă, adesea necesară, a literaturii la diferite contexte, valori și planuri de lectură. Opera literară este sau poate fi integrată în diferite sisteme de lectură, începând cu cea istorică, tradițională. Nu există o singură semnificație corectă, ci mai multe semnificații corecte, toate legitime. Noțiunea însăși de „semnificație" nu are... semnificație decât într-un sistem bine determinat de lectură[107]. Poate fi admisă ca general acceptată și distincția dintre „sens", efect al unei „lecturi lineare", plane, și „semnificație", produsă de același text integrat unor contexte, sisteme de referințe, ansambluri, care includ sau presupun și (re)cunoașterea unor texte anterioare[108]. Toate acestea sunt în mod obiectiv variate, multiple.

Concluzia are o urmare directă asupra ideii de *literatură*. În a doua jumătate a secolului, sub influența tot mai apăsată a tezelor lingvistice predominante trecute în revistă, *literatura*

este recunoscută tot mai mult ca realitate plurală, polisemică. Opera literară are o „existență multiplă"[109]. Esența poeziei, a literaturii este de a fi polivalentă, deci interpretabilă, principiu reafirmat în toate polemicile „noii critici"[110]. De unde întreaga discuție, foarte actuală și tipică acestei epoci, în jurul validității și conflictului interpretărilor, recunoscute — practic — *sans rivage*. Poziția de mijloc, echilibrată, rămâne în netă minoritate. Aceasta din urmă recunoaște experiența unor sensuri „obligatorii" și ale altora „facultative". Ambele sunt specifice recepției literare[111]. Nu există dealtfel nici un motiv obiectiv de a privilegia sistematic sensurile implicite ale literaturii în dauna celor explicite.

Este marea dilemă a tuturor considerațiilor și controverselor din jurul literaturii în perioada contestării radicale a literalismului, caracteristică acestei perioade. Ea cunoaște, de altfel, un mare declin al definițiilor clasice, tradiționale, canonice, ale literaturii. Ideea de *literatură* intră, în felul acesta, în plină criză. Vom reveni pe larg și asupra acestei situații. Ea este tipică celei de a doua jumătăți a secolului nostru.

Asimilarea continuă a „lecturii" cu „literatura", totul pus sub semnul „interpretării" inevitabile, nu poate duce la alt rezultat. Secolul 20 asociază în mod strâns aceste trei noțiuni (lectură=literatură=interpretare), ceea ce modifică din plin și statutul terminologic al *literaturii*. Ea se vede în mod sistematic decodată, explicată, îmbogățită și, într-un sens, chiar „recreată" prin interpretare. Dar, în același timp, ea este proiectată și în zona incertitudinii, aleatoriului și aproximației. Dacă literatura nu există decât în măsura în care este interpretată, dacă „totul" este interpretare, literatura „în sine" devine o imposibilitate materială manifestă și o absurditate teoretică. Dacă atât sistemele „închise" cât și cele „deschise" de interpretare pot fi demonstrate[112], înseamnă că nu există, de fapt, nici un sistem valabil, legitim, de interpretare. Literatura se vede deci din nou suspendată de întrebarea inevitabilă, pusă mereu încă de la începutul „criticii literare" europene, adică din antichitate: care este de fapt cea mai bună interpretare? Cum se rezolvă „conflictul interpretărilor"? Literatura simte însă, nu mai puțin, nevoia unei certitudini. Că ea, totuși, există. Că nu poate fi mereu pusă în discuție, chiar și de cel mai întâmplător act de lectură. Literatura este și se vrea a fi o realitate, inclusiv ontologică.

Marea frecvență, în aceeași perioadă, a unor termeni ca „literă", „scris", „scriere", „text", de la care pleacă orice definiție a „lecturii" și „interpretării" („a citi" ceea ce niciodată

n-a fost „scris", a arăta ceea ce „litera nu spune", a descoperi sub „textul" aparent pe cel „autentic", adevărat „palimpsest etc.)[113] este revelator. Fenomenul dovedește că orice reflexie esențială a literaturii despre ea însăși ajunge în mod inevitabil, încă odată, la recunoașterea totalității activităților legate de *literă*, de litera scrisă, etimonul fundamental al *literaturii*. Gest reflex și în același timp de autoapărare. Ca și Anteu, ea se revitalizează în permanență prin contactul direct cu terenul indestructibil al *literei*. Faptul că până și partizanii cei mai convinși ai „lecturii simbolice" invocă intuiția lui Rimbaud de interpretare „literală și în toate sensurile"[114] dovedește că acest reper este — de fapt și de drept — absolut de neînlocuit. „Traducerea" este considerată nu mai puțin o „interpretare". Uneori chiar o „manipulare". Interpretarea constă — în termenii tehnici ai epocii — din traducerea informației dintr-un cod în altul. Într-o formă sintetic organizată, simplificată, astfel de idei despre „interpretare" încep să pătrundă și în critica românească (aproximativ) în deceniul al șaptelea[115].

Asimilarea și definirea interpretării ca „hermeneutică" devine, în aceste condiții, firească. Hermeneutica, asemenea interpretării, constituie o formă de „literatură critică". Ea este în același timp o „artă literară" în sensul tradițional al cuvântului, cât și o tehnică critică de interpretare în accepțiile evocate mai sus. Numai că redescoperirea hermeneuticii în secolul 20 (direcția Heidegger-Gadamer, reflexie de fapt asupra posibilității și condiției înțelegerii), depășește cu mult faza Schleiermacher-Dilthey, considerată ca prea „literalistă". Și totuși o hermeneutică a ideii de literatură nu poate porni, inițial, decât de la acest stadiu: reactualizarea, restituirea și clarificarea sensurilor și semnificațiilor atestate ale ideii de literatură. O astfel de preocupare aproape că nu se constată în critica și istoria ideilor literare. Ea este respinsă și din direcția preocupării exclusive pentru sensurile simbolice, tipică exegezei tezelor religios-tradiționale, îndeosebi orientale. După acești interpreți, nivelul „hermeneuticii rămâne prin definiție inaccesibil literaliștilor puri"[116]. Dar după alți hermeneuți contemporani, hermeneutica nu mai caută „sensul ascuns" și „textul plural", ci doar concretizarea progresivă, istorică, a sensului unei opere literare (H. R. Jauss)[117]. Cercetările de istorie a ideilor literare au aceeași orientare.

Noi înșine, în sfârșit, independent, dar în mod sincronic și concordant cu această direcție hermeneutică, am pledat *Pentru o hermeneutică a ideii de literatură*[118] (1987). Ea a produs, deocamdată, doar „literalista" *Hermeneutică a ideii de litera-*

tură (1987). Această *Biografie a ideii de literatură* reia întreaga hermeneutică sincronic-diacronică a ideii de literatură în perspectivă istorică. Sunt primele sinteze de acest fel (chiar dacă încă, în mod inevitabil, imperfecte). Faptul că acest proiect a pornit, cu toate handicapurile sale, dintr-o cultură minoră, din est, fără o mare tradiție hermeneutică, are și el semnificația sa. O inițiativă poate pleca de oriunde. Inclusiv ca un fenomen de creștere, de maturizare, de dobândire a conștiinței unei personalități culturale și critice proprii. Sincronizarea reală și recuperarea culturii europene nu se poate face însă, în această zonă, decât în prelungirea marii tradiții enciclopedice europene, evocată în toate etapele acestei *Biografii*. Inclusiv prin asimilări organice ,sintetice, selective, deci critice, de idei, metode etc. centrale, pivot, cu valoare de „idei-forță". Iar *literatura* este fără îndoială ideea-cheie, fundamentală, a tuturor studiilor literare. Fără cunoașterea și clarificarea sa integrală nici o construcție literară solidă nu este posibilă în nici o zonă culturală. Apare în același timp și întrebarea: care este „prima îndatorire" a unui înțelept? mai ales după o perioadă de mari tulburări istorice? „Înainte de toate ar trebui restabilit limbajul (sau corectate denumirile)". Este celebra teorie *Tcheng ming* a lui Confucius[A17]. Mereu actuală, ea se cere aplicată din plin și *literaturii* în epoca noastră.

Nu formează obiectul cercetării de față etapele descoperirii tradiției hermeneutice în secolul 20 și nici trecerea în revistă a direcțiilor modalităților sale de recuperare. Amintim doar, în trecere, că cele patru sensuri medievale reapar și în „noua critică"[119]. Teoria modernă a comunicației, comentariului și chiar a reportajului reia și ea, de fapt, tot o schemă medievală (Albertano de Brescia), a găsi răspunsuri la întrebările esențiale puse de orice text: *cine, ce, cui, de ce, cum, când?* Reapare mereu și problema legitimității interpretării plurale, respectiv a înțelegerii unui text nu mai bine decât autorul său, dar în mod diferit și la fel de legitim. Hermeneutica lui Heidegger își pune și această problemă. Se reamintește, inclusiv în critica noastră, că a interpreta nu este sinonim cu a „înțelege"[120]. Că orice interpretare este de fapt istorică, o „re-creație" realizată într-un moment istoric bine determinat. Înțelegerea unei idei nu este posibilă decât *în* și *prin* raportare la existența sa istorică[121]. Pentru a înțelege ce este „literatura", trebuie deci s-o integrăm existenței și duratei sale istorice. De unde, încă odată, utilitatea evidentă a unor astfel de cercetări „biografico-istorice" în jurul ideii de literatură. Școala de la Konstanz scoate de altfel în evidență, cu mare energie, realitatea și ne-

cesitatea preconceptului istoric în toate studiile hermeneutice și de istorie literară. El se dovedește fundamental și indispensabil. Conștiința istorică din a doua jumătate a secolului impune cu mare autoritate acest punct de vedere. Este de fapt chiar forma tipică, am spune, a „istoricismului" timpului nostru.

Hermeneutica literară a epocii ajunge, în felul acesta, la două concluzii esențiale. Ele indică în același timp și orientările metodologice de bază ale hermeneuticii ideii de literatură: 1. realitatea pluralității interpretărilor, care — în planul terminologic al *literaturii* — legitimează întreaga diversitate a sensurilor și semnificațiilor reale; 2. existența preconceptului, cu rol capital în totalitatea operațiilor de reconstituire istorică, de analiză și sinteză a ideii de literatură. În preconceptul ideii de literatură se continuă, se păstrează și se transmite întreaga sa forță formativă, inclusiv totalitatea virtualităților sale. Fiecare din „concretizările" istorice recuperează și actualizează întreaga tradiție a ideii de literatură remodelată într-un sens sau altul. Ea nu începe doar în secolul 18 sau cu puțin înainte de Flaubert, cum s-a susținut în totală necunoștință de cauză (R. Barthes)[122], ci vine mult mai de departe, încă din antichitate. Primul volum al acestei *Biografii* credem că a demonstrat-o, pe texte, cu prisosință. Este evident că întreaga noastră lucrare operează nu mai puțin cu un preconcept despre literatură. El s-a format diacronic și sincronic la fiecare din etapele sale, organizat într-un „model" care prezidează, de sus, o continuă operație de sinteză.

Întregul „domeniu al literaturii", considerat ca o „totalitate" încă din secolul trecut (Schleiermacher)[123] se confundă în felul acesta cu istoria literaturii văzută ca totalitate (cantitativă) și universalitate (geografică). Doar puțini comparatiști și teoreticieni actuali ai literaturii ajung la o astfel de perspectivă, admisă în principiu — la limită — negată în fapt în numele specializării, obstacolelor lingvistice, necesităților didactice etc.[A18]. Aceeași logică hermeneutică se aplică și ideii de literatură înțeleasă, la fel, ca o „totalitate" structurală existentă în timp și spațiu. Ideea de „totalitate literară" reapare de altfel și în unele teze ale „noii critici" privitoare, îndeosebi, la analiza „internă", „imanentă", a textului. Am amintit de N. Frye. Pot fi citați în același sens și W. K. Wimsatt și Monroe C. Beardsley: semnificația se precizează prin raportare la „întreaga literatură" accesibilă interpretului[124]. Existentă în conștiință, în formă latentă, sau explicită în texte și prin texte-referință. Are loc o fuziune între totalitatea referințelor

prezente în spiritul autorului cu totalitatea referințelor din spiritul cititorului[125]. Întreaga estetică a „recepției" procedează în mod identic: prin raportare la operele precedente. Orice achiziție nouă schimbă calitativ întreaga serie și ierarhie a vechilor achiziții.

În același mod, ideea de literatură integrează și se restructurează mereu altfel, prin sinteze sincronice. Acestea modifică în permanență întreaga schemă și redistribuie în mod diferit accentele, dar numai în cadrul preconceptului de bază. O lectură riguros imanentă este deci practic imposibilă: ea nu poate funcționa în afara unui preconcept și, bine înțeles, a unui context istoric dat. În această sferă de preocupări apar și încercări de ontologie a lecturii și interpretării. Ea este locul geometric și de intersecție a două planuri: text și cititor[126]. Preconceptul „literaturii" asigură, în felul acesta, supraviețuirea și continuitatea „literaturii". Ea se autogenerează și se autodefinește în permanență prin preconceptul său. În hermeneutica modernă a secolului se ajunge mai limpede ca oricând la concluzia că „literatura" se definește prin întreaga „literatură", așa cum este ea instituită și condiționată de toate definițiile anterioare. Chiar dacă există o deosebire radicală între orizontul cititorului obișnuit și orizontul cititorului specializat (hermeneut, critic etc.).

Conștiința teoretico-literară a epocii ajunge cu maximă claritate și la o altă concluzie esențială. A fost presimțită și anterior, dar abia acum ea este formulată cu deplină claritate conceptuală: doar existența unui preconcept despre literatură poate disocia cu precizie între „literar" și „neliterar". Ea singură decide, cu alte cuvinte, ce este „literar" și ce nu este „literar". Citim „literatură" fiindcă lectura este orientată de o anume definiție a „literaturii". Cititorul deci decide. Totul depinde de „modul nostru de percepție": textul să fie perceput ca „literar". Este ceea ce observau, încă din deceniul trei, formaliștii ruși (V. Șklovski, de ex.)[127]. Clasarea literaturii ca „literatură" nu este decât un mod de lectură. Este cea mai concisă și mai limpede definiție a *lecturii ca literatură*. Ea pătrunde în sfere largi ale reflexiei literare actuale, în unele manuale, reafirmată și în colocvii despre lectură[128], în studii despre limbajul literar etc. Literatura „este" ceea ce punem noi „în ea". Deosebirea constă doar în exigența și precizia criteriilor. În timp ce specialiștii pleacă de la preconcepte adecvate specificității „faptului literar", cititorii obișnuiți au reacții și reprezentări strict personale, empirice, aproximative. În același mod sunt sau pot fi recunoscute unele texte ca „ironice",

„tragice", „comice" etc. Totul depinde de nivelul de cultură, de orizontul intelectual și estetic al lecturii, respectiv al analizei[129].

Definiția explicită sau implicită a literaturii ca „lectură" nu este scutită nici de primejdii, nici de obiecții. Ele se reduc, de fapt, la una singură: mișcarea circulară a lecturii=literatură implică riscul tautologiei. Ne citim, în fond, doar pe noi înșine. Găsim în realitate numai ce căutăm. M. Proust a avut o astfel de intuiție: nu este vorba de cititorii „săi", ci de „propriii lectori ai lor înșiși"[130]. Când, odată cu deceniul șapte, panlingvismul începe să domine, considerațiile despre limbajul care vorbește și se citește pe sine, despre scriitura care regăsește cum se scrie scriitura, devin teze curente mai ales în această sferă. Preocuparea dominantă este în esență „limbajul criticii"[131].

Bine înțeles, alături de preconceptul „literar" al literaturii, epoca recunoaște existența și a altor preconcepte. Toate contextele hermeneutice ale literaturii trecute în revistă, care au legitimitatea lor (A, IV) dovedesc, încă odată, că literatura poate fi citită pe multiple planuri, nu neapărat „literare" sau totdeauna „literare". Sociologia literaturii scoate în evidență tocmai acest fenomen: „O operă literară, concepută ca literară, poate... fi difuzată și citită ca neliterară și invers" (R. Escarpit)[132]. În felul acesta, epoca subliniază, cu o energie cel puțin egală cu a autonomismului literar, și existența lecturii și criticii ideologice. Se arată că orice lectură a ideologiei este în mod necesar una ideologică; de ce un anume context ideologic este necesar interpretării[133]; că el intervine în selecția și ierarhizarea textelor etc. Critica marxistă și marxizantă este foarte explicită în această privință[136]. Există, de asemenea, lecturi „politice": ale semnului la unii semioticieni, ale unui anume roman la modă[135] etc.

Înregistrăm doar tendințele, nu și rezultatele. Interferențele dintre critică, hermeneutică și politică sunt, în general, admise[136]. Există, după unii, în această ordine de idei, nu mai puțin de „șase moduri de a face critică": istorizantă, stilistică, marxistă, freudistă, sociologică, semiotică, militantă[137]. Lista, bine înțeles, nu este (și nici nu poate fi) închisă. Apar și rezerve împotriva excesului de sensuri și preconcepte. Dar ceea ce pare definitiv câștigat este că o lectură neutră, pasivă, albă (*au ras des textes*, cum cerea Péguy la începutul secolului) nu mai este privită ca posibilă. Secolul 20 pare deci să fi îngropat, desconsiderat energic în orice caz, lectura inocentă, de pură „plăcere". „Plăcerea textului", revendicată încă (R. Bar-

thes), este de fapt profund echivocă, ambiguă, cu multe conotații freudiste[138]. Ea are foarte puține puncte comune cu „plăcerea literară" așa-zicând „clasică", de delectare, reverie etc. etc.

c) Secolul 20 este important, în această ordine de idei, mai ales prin faptul că el consacră pe scară largă identificarea *lecturii* cu *critica literară*. Este o asimilare ce se produce în mod firesc, îndeosebi sub impulsul „noii critici". Dar și până atunci termenul de lectură — de foarte veche ascendență și tradiție didactic-culturală — oscila între semnul lecturii „simple", „libere", „naive", de pur „consum", de „plăcere" și omorâre a timpului și lectura informativ-documentară și „critică" (interpretare, valorificare etc.). Prestigiul „lecturii simple", nu în scop de instruire, ci ocazională și de pură „plăcere", se menține mare, îndeosebi în prima jumătate a secolului. Multe spirite distinse (Remy de Gourmont, Charles Péguy, André Maurois etc.) apără această idee[139]. După o fază de neopozitivism scientist, semiotico-structuralist, lectura-„plăcere", „lectura liberă", începe să revină (cel puțin ca existență „oficial" recunoscută) chiar și în „noua critică"[140].

Într-o formă sau alta, ideea de lectură cunoaște, mai ales în a doua jumătate a secolului, o adevărată hipertrofie. Se poate chiar vorbi de un anume „imperialism" al ideii de lectură. Lectura este, în întreaga sferă a comentariului literar, nu numai „obligatorie", dar și o „lectură critică" (multe titluri de volume), iar lectorul-tip devine prin excelență criticul literar. În același timp, lectura „absoarbe" și se identifică și cu ideea de hermeneutică. Despre critica hermeneutică (critica „filologică") vorbește Fr. Schlegel încă de la începutul secolului trecut (*Philosophie der Philologie*, 55, 56). Chiar dacă ideea de „hermeneutică" are prestigiu și circulație aproape numai în sfera germană și, într-o măsură, în cea anglo-saxonă, se observă cu ușurință că peste tot critica-interpretare — care se opune direct sau indirect criticii impresioniste — preia de fapt întreaga preocupare și problemă a interpretării. Ori de câte ori (și în contexte foarte variate) se vorbește de „interpretare", „semnificații multiple", „interpretări deschise", „opere deschise" (U. Eco) etc., „critica sensului" se confundă cu „critica de interpretare". Criticul este un „interpret", idee extrem de veche, reafirmată (de ex. de Charles Du Bos)[A19], ca și aceea a „criticii (ce) n-a fost nimic altceva, în mod tradițional, decât o hermeneutică" (idee reluată și ea, de ex. de R. Barthes)[A20].

Trei tendințe se desprind, în acest cadru și perioadă, cu toată claritatea. Sub raport terminologic: „Critica este o meta-

foră pentru actul lecturii" (Paul de Man)[141]. Este o recunoaștere deschisă a unei realități evidente. Critica este lectură, cu reciproca la fel de valabilă. În același timp, asocierea dintre „critică" și „interpretare" — respectiv „hermeneutică" — este și ea curentă și firească. Cei doi termeni sunt asimilați în mod frecvent[142]. De unde concluzia, care identifică ideea de literatură cu interpretarea, respectiv cu critica hermeneutică: „Ceea ce literatura cere de la cititor nu este numai o simplă receptare, ci o activă, independentă, autonomă, construcție a semnificației (sale)"[143]. Literatura deci „se vrea" interpretată. Ea este de altfel, în mod efectiv, „interpretare". Mod de a fi a conștiinței sale „critice", care ajunge în această perioadă la cea mai acută și mai exigentă formă din întreaga sa existență istorică.

De același regim se bucură și două din activitățile „critico-literare" tradiționale. Critica, respectiv lectura literară (și invers), formulează judecăți, ierarhizează, stabilește scări de valori literare. Cu alte cuvinte, literatura se valorifică pe sine, își recunoaște — gradat — valoarea. Ea adaugă auto-interpretării o operație de auto-evaluare. În ultimă analiză, o literatură care se „spune" pe sine, se interpretează ca atare și, drept urmare, își recunoaște din acest motiv valoarea, poate fi privită drept tautologică. În acest mod, sistemul, în esență circular al ideii de literatură, se închide.

În același timp, literatura își scrie și propria sa istorie printr-o „istorie literară" intrinsecă, autoproductivă. Critica literară, indisociabilă de istoria literară (idee larg acceptată)[144], citește invariabil literatura într-o perspectivă istorică. Ea o judecă prin referințe la opere citite anterior. Estetica „receptiei" insistă asupra acestei situații de esență hermeneutică: preconceptul de „literatură" este rezultatul unei experiențe tradiționale, care funcționează retrospectiv și retroactiv. Actul lecturii critice atribuie în felul acesta literaturii dimensiunea sa esențială axiologică și istorică. Ambele aspecte sunt constitutive ideii de literatură.

Întreaga teorie a lecturii și a criticii literare ajunge în felul acesta, în secolul 20, la o concluzie centrală și definitorie: *critica literară este literatură*. Conștiința literară a criticii literare îi recunoaște astfel din plin calitatea de a fi eminamente „literară". Expresia are mai multe accepții pe care epoca le precizează cu claritate.

Într-un sens, tradițional, „critica" (studii, exegeze literare, explicații și interpretări didactice etc.) a fost totdeauna recunoscută ca formând o „parte" a „literaturii". Bibliografia și

istoria literară aparţin, încă de la apariţie, nu mai puţin „literaturii". Biografia ideii de literatură dovedeşte, etapă cu etapă, că aceasta a fost realitatea încă din antichitate[A21]. *Literatura* este iniţial un termen generic pentru totalitatea studiilor literare de orice categorie. Nu este de mirare că această tradiţie lexicografică se păstrează cu claritate. Ea este reluată, într-o formă sau alta, pe întreaga durată a secolului. Se reafirmă, încă odată, acest mare adevăr: „În 1600 critica era clasată şi recunoscută ca o parte (*département*) a literaturii" (1904)[145]. Este doar un exemplu posibil. Constatarea revine cu regularitate: „critica literară ca provincie (*province*) a literaturii" (1924)[A22], „o nouă clasă a literaturii cunoscută ca critică" (1928)[146], „provincie a literaturii" (1952)[147] etc. Toate acestea doar în zona anglo-saxonă. Aceeaşi idee apare şi în noua critică franceză: criticul „face şi el parte din literatură"[A23]. Reîntâlnim, de fapt, încă un loc comun al epocii.

Modul cum el este reluat şi reformulat, într-un sens sau altul, introduce nuanţe şi precizări terminologice noi. Este cazul de a le privi cu oarecare atenţie, cu atât mai mult cu cât o astfel de anchetă n-a fost făcută încă pe texte. Critica este o formă a literaturii ce are ca „subiect" literatura. Este literatura literaturii. Este ceea ce a afirmat şi E. R. Curtius: „Critica este literatura literaturii. Sau mai exact: critica este acea formă a literaturii al cărui subiect este literatura"[A24]. Ulterior, definiţia este acceptată (preluată?, redescoperită?, pastişată?) şi de critica franceză, considerată „nouă": critica este o „ramură particulară a literaturii care are literatura drept subiect"[148]. „Întrebările pe care le punem literaturii fac parte din literatură"[149]. Critica se confundă cu obiectul său, de unde şi „riscul" dispariţiei sale[150]. Reciproca definiţiei este la fel de valabilă: „Literatura ca critică"[151]. Ea va fi reluată, de acelaşi autor sau de alţii, în diferite împrejurări (colocvii, congrese, anchete) etc. Popularizarea ideii, îndeosebi în publicistica franceză şi a sferei sale de influenţă (în general epigonică), este considerabilă.

Privind ca şi până acum în perspectivă istorică, orice se poate spune despre această concluzie, afară de faptul că ea nu este câtuşi de puţin o „descoperire", o idee „originală" etc. Mai mult decât atât: percepţia criticii ca literatură aparţine, de fapt, întregii critici a secolului 20, europene şi americane. Dacă ea n-a fost până acum o idee foarte subliniată, situaţia se explică prin aceea că terminologia tradiţională constituie, prin ea însăşi, o consacrare şi o confirmare. Remy de Gourmont consideră volumul său de critică, *Le Livre des masques*, încă de la

sfârșitul secolului trecut (1896), drept un „tom de literatură". Ceea ce și era, efectiv, în toate sensurile cuvântului. Acesta are și o accepție estetic-artistică proprie asupra căreia vom reveni. Să reținem deocamdată că, în general în această perspectivă tradițională, „critica literară este orice discurs despre literatură" (René Wellek)[152].

Ca atare, o operă ca *Anathomy of Criticism* de N. Frye (1957) se poate „transforma (*has tourned*) în literatură"[A25]. În ce mod? Prin faptul că ea grupează și organizează idei, reflexii, teze și ipoteze despre literatură. Polisemia operei literare și disponibilitatea criticii literare de a o percepe și a o cultiva consolidează și mai mult o astfel de opinie: „Viața multiplă a operei literare [prin interpretări diferite, *n.n.*] este, în mod efectiv, critică"[153]. În sfere largi ale reflexiei literare se întărește convingerea că deosebirea dintre literatură și critică este de fapt „iluzorie", critica fiind și ea o „artă", pentru a nu mai spune că relațiile dintre ele duc la o consolidare continuă și reciprocă. Și deoarece literatura face efortul de a spune ceea ce limbajul obișnuit nu spune sau nu poate să spună, „critica (cea mai bună) tinde mereu să devină ea însăși literatură: nu poți vorbi despre ceea ce face literatura decât făcând literatură" (T. Todorov)[154]. Același autor amintește și de „criticii-scriitori". O definiție a criticii ca „literatură refractată"[155] reia și confirmă aceeași concluzie.

Pe acest fundal, termenul de „literatură critică" devine curent, îndeosebi în zona germană și anglo-saxonă. *Literaturkritik* are mai multe sensuri: cel tradițional, pur tehnic, asupra căruia vom reveni la timpul său, de „bibliografie critică"; un altul, îngust, de recenzii literare curente, în periodice[156]; altul, în sfârșit, general, de totalitate a studiilor critice, de clasat, inventariat, descris istoric etc. Este și cel mai obișnuit[157]. Recuperarea permanentă a criticii ca literatură este de altfel un fenomen de largă atestare contemporană. Ca și aceea de „critic" și „scriitor": „Criticul este și el un literator" sau un „scriitor *en sursis*"[158], convingere generalizată. Critica biografică, de pildă, vrea să mimeze, să se confunde chiar, cu „actul prin care opera a fost creată"[A26]. Noi înșine am folosit termenul de „literatură critică" în această lucrare, dându-i și sensuri retroactive începând încă din antichitate.

Un alt termen, modern, pentru aceeași realitate „literar-critică", este *meta-literatura* El are două sensuri: unul, curent de „critică literară", de literatură scrisă „după" literatură, considerată ca obiect și temă impusă și un altul de „literatură despre literatură", asupra căruia vom reveni. Am-

bele situații sunt nu mai puțin tradiționale și regenerarea terminologiei nu aduce transformări de substanță. *Meta-literatura* face parte din aparatul conceptual al „noii critici", folosit și definit frecvent ca atare. Nu fără unele anticipări, de altfel semnalate: „O literatură a cărui obiect impus este însăși literatura" (P. Valéry)[159]. Glosarele reiau atât definiția cât și identificarea cu critica literară[160]. Noțiunea de „pretext" (în ambele înțelesuri: care precede textul și care înlocuiește textul) circulă și ea, în același sens, inclusiv cu valoare de sinonim[161].

Când influența lingvistică devine predominantă, sub incidența aceleiași „noii critici", critica literară devine un *metalimbaj:* „Critica este discurs; este limbaj *secund* sau *metalimbaj* (cum ar spune logicienii), care se exercită asupra unui prim limbaj (sau *limbaj-obiect*)". Este un punct de vedere afirmat încă din deceniul al șaselea (R. Barthes)[162]. Definiția este plină de implicații radicale: discurs critic total, autonom, care devine propria sa referință. Ea nu este fără urmări serioase asupra statutului general al criticii literare în a doua jumătate a secolului. În timp ce, la un pol, critica devine o formă de publicitate, la limită chiar o „literatură de masă" comercială, obiect de reclamă (altă noțiune asupra căreia vom reveni), la un altul, critica se relativizează, se individualizează și se autonomizează la maximum. Devine doar un simplu discurs cu geneză, sens și finalitate intrinsecă.

Fenomen de sincronizare inevitabilă, ce se repetă peste tot: noțiunea de *critică-metalimbaj* pătrunde și în teoria criticii literare române actuale. Printre primele, dacă nu chiar cea dintâi, o referință din 1968[163]. Apoi termenul începe să circule prin izvoarele amintite[164]. După care se generalizează, întâlnit în lucrările specializate și sintezele teoretico-critice ce se vor neapărat *à la page*[165].

Situație caracteristică epocii: noua terminologie dislocă — în ultimele decenii — termeni vechi și definiții tradiționale. Dar acestea nu dispar total din circulație. Mai mult: ele reapar într-o formă sau alta și în noul context critic, după ce în prima jumătate a secolului aceste concepte au dominat efectiv. Consensul omologării criticii literare ca „parte" a literaturii (sub toate formele) este larg, solid și afirmat insistent de nume ilustre. Încă de la sfârșitul secolului trecut, Oscar Wilde — ne reamintim — definise pe *The Critic as Artist* (în *Intentions*, 1891). B. Croce înțelege, la fel, actul critic. El este „creator ca orice act spiritual prin care o operă de artă intră în materia unei alte opere de artă"[166]. În această per-

spectivă, critica devine, s-ar spune (în aceeași terminologie croceană), „poezie" și nu „literatură" (de care o leagă de fapt întregul său fond cultural, național și istoric). Și T. S. Eliot consideră „critica poetică", în același spirit, drept cea mai specifică formă de critică, superioară celei „creatoare" și istoric-moraliste: „criticul poet critică poezia cu scopul de a crea poezie". Este de așteptat ca „criticul și artistul creator să fie frecvent una și aceeași persoană"[167]. Esența concepției sale constă în apologia modului de a face critică a poetului, a criticii ca produs (*by-product*) al „activității creatoare" a criticului[168]. Este o poziție bine consolidată în critica engleză a primelor decenii, profund marcată de estetismul epocii anterioare: „criticul literar pur" rămâne modelul ideal. El singur face „adevărata critică". Ea „este în sine o parte organică a întregii activități artistice" (J. Middeton Murry)[169]. Ne reamintim că procesului creator i se recunoscuse și un aspect critic încă din secolul trecut. Concepția va fi reluată pe scară largă și în cel actual. Un studiu de referință de René Wellek, *The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic* (1967) pune toate datele problemei.

Marea demnitate a criticii ca gen literar este elogiată și de E. R. Curtius (alături de lirică, roman și dramă), pusă în lumină de G. Lukács (alături de eseu)[A27], de mulți alții. Este un pas considerabil înainte față de critica zisă estetică, predominantă, care consideră literatura exclusiv ca „operă de artă". Nu alta va fi și poziția lui M. Bahtin în critica europeană estică[170]. O tipologie a lui A. Thibaudet, *Les trois critiques* (1922) reține, la fel, „critica artistică" *(d'artiste)*, alături de cea „vorbită" (a publicului cititor) și cea profesionistă (în jurnale și reviste). Cea dintâi este definită, destul de aproximativ, prin „entuziasm" și „imagini", prin „comparații"[171]. Mare rigoare n-au însă aceste definiții, care se mențin doar în limitele categoriilor tradiționale. Charles Du Bos se definește, la fel, drept „un artist a cărui artă are ca materie arta altora", formulă emblematică. Critica este artă literară despre arta literară. Studiile de tipul „romanul romanului" (J. Laurent, 1917) se înscriu în aceeași formulă. Dintre toate definițiile, cea mai rezistentă rămâne în continuare „critica-gen literar". O întâlnim la poeticieni (explicația de text este nu mai puțin un „gen literar în special oral")[172], dar și la criticii universitari reuniți în colocviu. Ei sunt încă puțin perplecși în fața acestui fenomen excentric numit „critica artistică"[173]. El devine totuși „canonic", prin recuperare și consacrare academică.

Situația sa istorică este și ea notabilă deoarece ilustrează ceea ce s-a numit, în studiile literare, „revolta împotriva pozitivismului" (R. Wellek)[174]. O reacție antibiografică, antisociologistă, antifilologică observase și M. Dragomirescu, încă din 1930, în cadrul primului congres internațional de istorie literară, la B. Croce, H. Cysarz etc.[175]. Fenomenul este poate și mai bine prins de criticii de peste ocean, care ajung la concluzia — încă din anii 40 — a necesității „corectării excesului scientismului"[176]. „Marea problemă — reacție întâlnită și la un critic european ca Marcel Raymond — a fost de a inventa o metodă *(démarche)* opusă didacticismului, care să nu dea nici un drept biografiei, să reducă la maximum locul istoriei"[A28].

În Franța, biografismul tradițional este contestat de Marcel Proust, încă din deceniul doi, în proiectul său *Contre Sainte-Beuve* (1907—1910), operă postumă (1954). Întreaga demonstrație are la bază distincția radicală dintre eul artistic și eul biografic. Rimbaud spusese însă din secolul trecut: „Eul (poetic) este altul". O disociere substanțial identică făcuse, în estetica literară română, și Tudor Vianu între „eul liric și eul empiric" (1940)[177]. Ea are și alte „izvoare", dintre care cel mai important este critica antibiografică „formalistă", mai întâi rusă[178], urmată apoi — după descoperirea sa — de discipoli occidentali. Ceea ce s-a numit în lirica anglo-saxonă, în special americană, *genetic fallacy*, aparține aceleiași reacții. O regăsim și la L. Spitzer, ostil pozitivismului, erudiției explicative, istorismului, când acesta nu este interesat de „critica frumuseților"[179]. În genere, toate criticile aduse sociologismului și mai ales marxismului, psihanalizei (o variantă modernă, neopozitivistă, a biografismului tradițional) se înscriu în același tip de reacții. Excesele structuralismului, semiologiei, teoriei comunicării, în genere ale panlingvismului obsesiv în studiile literare produc, în mod mai mult sau mai puțin intermitent, o distanțare identică.

Critica literară „creatoare", „poetică", integral sau esențial „literară", „gen literar" etc. constă și în cultivarea unor procedee și efecte literare specifice. Mai toate sunt cunoscute și recunoscute încă din faza „impresionistă" a criticii europene, prelungite inevitabil și în primele decenii ale secolului 20. Se observă, pe de o parte, o validare — mai mult sau mai puțin academică — universitară — a „impresionismului critic" (de ex. G. Saintsbury, O. Walzel). Situat în perspectivă istorică, acest curent doar reia și mai ales popularizează în stil publicistic principii estetico-literare romantice[180]. Această recuperare echivalează cu faza clasicizării impresionismului

critic. Pe de altă parte, se reafirmă existența și necesitatea „simțului literar", „gustului" critic, a dreptului și legitimității „sensibilității estetice" și evident a „impresiei". G. Lanson însuși recunoaște (1910) realitatea „impresionismului direct *(franc)*": „Critica impresionistă este inatacabilă și legitimă când se menține în limitele definiției sale. Nefericirea *(le mal)* este că nu se menține niciodată"[181]. Și A. Thibaudet sublinia realitatea obiectivă, inevitabilă, a „criticii spontane": „Impresia proaspătă și sinceră a literaturii care tocmai apare"[182].

La rândul său, ceea ce s-a numit „intuiție critică" devine treptat „critică de identificare": „A trăi din interior o anume relație de identitate pe care o am cu opera și numai cu opera" (G. Poulet)[183]. Această corespondență și coincidență profundă este asociată mai ales „metodei" criticilor școlii de la Geneva. O interpretare creatoare personală, echivalentă cu o „transmutație" interioară a interpretului, este revendicată — mai bine spus postulată — și de „hermeneutica creatoare"[184]. Astfel de idei pătrund în sfârșit și în critica și teoria literară românească prin anii 80, când se scrie despre „creația hermeneutică", inclusiv în legătură cu hermeneutica lui Mircea Eliade[185]. Actul interpretării creatoare se dublează de un altul, mai profund, al împlinirii și realizării interpretului. În același sens se exprimase, în secolul trecut, și criticul danez G. Brandes: „Este bună cartea care mă dezvoltă"[A29]. Teoria lecturii creatoare — în sens larg, edificatoare și chiar „educative" — are, privită de la un înalt nivel, aceeași orientare esențială.

Sub presiunea și prestigiul „noii critici" de esență pozitivistă, ideea explicită de „creație critică" suferă o eclipsă. Vom reveni mai jos asupra situației sale ironic-involuntare, atunci când ea redescoperă, pe căi ocolite, aceeași idee de „creație". Ceea ce este sau pare într-adevăr perimat este doar considerarea criticii ca „operă de artă", în sens de creație pur beletristică, exercițiu stilistic și imagistic. Uzul metaforelor și simbolurilor critico-literare rămâne însă frecvent și în critica modernă, îndeosebi în titluri: *Les Abeilles d'Aristée, Les Sandales d'Empédocle, Circe et le Paon, Narcisse romancier, Blindness and Insight* etc. etc. Este un indiciu sigur că imaginea critică nu și-a epuizat posibilitățile, nici mai ales funcționalitatea esențială, recunoscută, folosită mereu ca atare. Literatura continuă să vorbească despre sine în mod sintetic, sugestiv și simbolic. Notabil este și faptul că despre „creație în interiorul unei creații", reproducerea „din interior", „producerea" sau „fabricarea" literaturii se scrie cu insistență chiar și în plină criză a ideii de literatură, de negație avan-

gardistă radicală[A30]. Este, de fapt, un mare loc comun al criticii europene de la sfârșitul secolului 19 care continuă și în cel următor[A31]. În Italia, Croce și crocienii se înscriu pe această orbită. În Spania, „critica creatoare" reface procesul creației: criticul este un „co-creator" (Azorín)[A32] etc. Ideea suferă și o anume vulgarizare, fenomen frecvent în întreaga sferă a ideilor critice. Ea pătrunde în lucrări de inițiere, „introducere" critico-literară, „chei" ale literaturii[186] etc.

Unele formule moderne definesc aceeași „creativitate" a criticii, adesea în forme surprinzător de „literare". *Parafraza* este prima dintre acestea, formă de literatură *cu* și *despre* literatură, ca și *perifraza* de altfel. Vom reveni, pe larg, la locul potrivit, asupra acestor metode de producere și autoproducere literară. De fapt, toate definițiile criticii literare ca literatură sunt parafraze care descriu în termeni echivalenți și alternativi unul și același proces. Termenul circulă cu destulă insistență: „Critica bună nu este decât o parafrază a ceea ce alții au tradus deja" („traducere" are în acest context sensul de „creație", *n.n.*). Este o opinie engleză (Ian Watt)[187]. Pot fi amintite și alte definiții: franceze (T. Todorov)[188], italiene (C. Segre)[189] etc. Ce a fost altceva critica — și mai ales teoria literară sovietică și a fostelor țări socialiste, îndeosebi în faza lor riguros dogmatică — decât o lungă, obsedantă și continuă parafrază a unor texte rituale, „canonice", din Marx, Engels și Lenin? A. Lunacearski, dintre cei încă — în parte — lizibili, este doar un exemplu.

Alte vechi noțiuni omologate istoric — de fapt încă de la începuturile criticii literare — sunt asimilate în același sens. Vechiul *comentar*, în prelungirea „lecției" și „culturii" critice, face parte dintre acestea. El a fost ridicat în critica modernă, îndeosebi franceză, la demnitatea unui adevărat gen literar. El oferă o dovadă evidentă și imediată a vocației literaturii de a se privi în oglindă, introspecta, reflecta asupra substanței sale: literatura ce o precede. Câteva definiții caracteristice: „Am citit o carte, o comentăm. Comentând-o, ne dăm seama că această carte nu este ea însăși decât un comentar, transformarea în carte a altor cărți, la care ea trimite. Comentariul nostru . . . îl ridicăm la rangul de operă . . . El va atrage un alt comentar, care la rândul său . . ." (M. Blanchot)[190]. Operație cu caracter de serie.

Literatura devine în felul acesta propriul său comentar, gen, sau subgen, un *arhitext*. Altfel spus, un exemplu de relație literară ce unește fiecare text diferitelor tipuri de discursuri sau genuri din care el derivă (G. Genette)[191]. Teoriile

textualiste ce consideră comentarul unui text nu mai puțin un „text" au același sens. Autocomentarul, gen de narcisism literar tipic, oferă un exemplu clasic de autoreflexivitate literară (de ex. *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975). Se observă și dispariția prefețelor. În schimb, interviul, articolul teoretic, eseul s-au răspândit atât de mult, încât n-ar mai exista „scriitor care să nu fie și comentatorul propriei sale opere". În felul acesta apare o „literatură secundă, parazitară, ce definește modul de a folosi pe cea dintâi"[192]. În termeni tradiționali, comentarul este conceput ca o formă de compoziție literară și filozofică[193]. Cum și este de altfel în realitate. „Explicațiile de text" și, în general, totalitatea „interpretărilor" critice (respectiv hermeneutice) sunt asimilate adesea aceleiași „literaturi critice". Esența literaturii este deci de a fi interpretată. Interpretarea o instituie, îi confirmă, îi verifică existența. Literatura există în măsura în care este comentată, explicată, interpretată. Procesul receptării (IV,2) se reface pe un alt plan, din interior.

O critică imanentă a literaturii, ce intervine în însuși procesul elaborării literare, a fost recunoscută încă din secolul trecut. De Baudelaire îndeosebi. El vedea în poet nu numai „pe cel mai bun dintre critici", dar și cel mai bun exemplu de „criză" fecundă a instinctului poetic. Ea se produce atunci când poeții „vor să reflecteze asupra artei lor, să descopere legile obscure în virtutea cărora ei au produs"[194]. Procesul se amplifică pe scară largă și în secolul actual. După Paul Valéry, el ține de esența tipologiei literaturii: „Clasicul este un scriitor care poartă în el însuși un critic pe care l asociază în mod intim lucrărilor sale". Sau: „Orice poet va valora *în sfârșit* atât cât va valora și în calitate de propriul său critic *(de soi)*"[195]. Avangardele literare numite „istorice" întreprind o astfel de „o autocritică a artei", inclusiv în sensul de autocritică a literaturii ca „instituție". Existența poeților-critici de tipul T. S. Eliot este notorie. Acesta pune în lumină existența criticii artiștilor și a literaților despre ei înșiși[196]. Romanul constituie „un gen critic și autocritic" după Bahtin, încă din secolul 18[197].

Când teoriile textualiste se răspândesc, textul este considerat ca fiind propria sa „critică". Scriitura nu poate fi studiată altfel decât prin scriitura însăși[198]. Critica literară devine în mod implicit — și mai ales explicit — imanentă: „Imanenței literaturii îi corespunde imanența criticii"[199]. Este forma extremă a interferenței critică-literatură, pe deplin solidară întregului proces de autonomizare și specializare a literaturii

trecut în revistă. Aceeași omologare și amalgamare literatură-critică fusese de altfel anticipată și de fenomenologie: doar critica literară „concretizează" obiectul literar. Îl face perceptibil, sensibil, cu calități și valori, adevărat „obiect estetic". Actualizarea acestei teze se opune deschis „noului pozitivism în studiile literare"[200].

Ceea ce s-a numit „noua critică", în Europa, cu punct de iradiere Parisul anilor 60 — dar cu precursori anglo-saxoni, mai ales americani, incontestabili, încă din perioada deceniilor trei-cinci[A33] — reia și reformulează, în limbajul său, multe din aceste idei. Succesul publicistic este considerabil, dar contribuțiile substanțiale, riguros originale, se reduc notabil la scară prin comparație și la o privire retrospectivă. De altfel, fiecare epocă produce „noua" sa critică. Secolul 19 are, din plin, această conștiință. Despre „new critical literature" amintește și L. Spitzer[201], total în afara terminologiei curente etc. Orientarea de bază: studiul intrinsec al literaturii, considerată ca fenomen specific, autonom, conform criteriilor literare proprii, dincolo de condiționări și determinări, nu este — și nici n-avea cum fi — fundamental originală, radical inovatoare. Se pun totuși altfel unele accente.

Nota distinctivă a „noii" (noii) critici este traducerea sistematică și exhaustivă în termeni lingvistici și semiotici ai analizei critico-literare. Formalismul rus și *Cercul lingvistic din Praga* deschid drumul. „Tezele din 1929" precizează cu claritate: „În locul misticii raporturilor de cauzalitate între sisteme heterogene, trebuie să studiem limba poetică în ea însăși"[202]. Problema centrală a reflexiei poetice și critice devine luarea în posesie a limbajului și transformarea sa în problemă esențială și exclusivă[203].

Literatura este limbaj vorbind despre limbaj. Literatura este modul specific de folosire a limbajului, devenit perceptibil, problemă și „artă" prin folosirea autotelică a materialului lingvistic. În felul acesta, vechi „tropi" retorici pot fi convertiți la limită în „precursori" ai analizei formaliste. Sunt principii și teze bine cunoscute (A II, 2). „Nouă" este doar recunoașterea insistentă a criticii ca problemă de limbaj și transformarea sa în limbaj secund. Încă un pas și „critica limbajului este literatură integrală" *(pleine écriture)*. Drept urmare, „criticul devine la rândul său scriitor"[204]. Literaturizarea criticii se produce începând așadar de la nivelul limbajului. Critică deci de limbaj și nu de autor sau de opere. Critică semiotică și semantică, nu impresionist-estetică și de valorificare. Critică de structuri, semne și semnificații lingvis-

tice asimilată „activității structuraliste", producătoare de „literatură structurală" (1963)[205]. Se observă cu ușurință cum *literatura* devine referentul inevitabil, obligator, al acestor acte critice. Conținutul *literaturii* se lărgește considerabil, păstrându-și în același timp criteriul specificității sale stricte: limbajul[A34].

Limbajul fiind prin definiție polivalent, polisemic, critica-limbaj devine nu mai puțin polisemică. Într-un dublu sens: 1. explorarea și punerea în evidență a semnificațiilor textului criticat; 2. critica acestui text devine ea însăși producătoare de noi semnificații, supusă nu mai puțin interpretărilor deschise. Acest proces poate fi (și a fost) asimilat „producerii" sau „creației" continui de sens. Este chiar postulatul criticii simbolice: orice operă este „simbolică", așa cum orice critică este interpretare de simboluri, lingvistice și nelingvistice[206]. Critica semnificațiilor literaturii face loc criticii semnificantului.

Critica polisemică devine critica ideală: o posibilitate practic infinită de semnificații și interpretări, un *Entretien infini* (M. Blanchot, 1969). Descifrarea continuă de sensuri asigură literaturii o vitalitate eternă, iar criticii suprema rațiune de a fi. Nu există o singură interpretare, o „ultimă și definitivă" interpretare. *Opera aperta* de U. Eco (1962) popularizează toate aceste teze ale criticii creatoare. Colocviile de mare răsunet (*Les chemins de la critique*, 1966) impun și chiar consacră, într-un fel, aceeași concepție a criticii ca „metaliteratură": „literatură a literaturii" și „literatură despre literatură" (G. Poulet)[207]. În această perspectivă, critica nu mai poate fi nici „enciclopedică", nici „definitivă", nici „obiectivă", în sensul principiilor criticii istorico-pozitiviste tradiționale.

În ciuda marelui său prestigiu în cercurile inovatoare, acest gen de „nouă critică" = „literatură" nu întrunește unanimitatea conștiinței critice a secolului. O serie de rezistențe vin din direcția criticii tradiționale. O alta, din perspectiva tezelor „noii critici", le respinge una după alta, mutând controversa chiar în interiorul noii concepții. Polii acestei negații sunt: 1. acuzația adusă „noii critici" de a fi „neverificabilă" este o obiecție tipic pozitivistă, alergică la ceea ce detractorii de acest tip numesc „impostură"[208]; 2. reafirmarea limitelor și frontierelor distincte dintre literatură și critică. Prima are prioritate. Este cauză și suport a celei de a doua; critica este produsă de literatură și nu invers[A35]; critica, un epifenomen al literaturii și nimic mai mult. Punct de vedere afirmat energic îndeosebi în critica anglo-saxonă încă de la începutul veacului, apoi în primele decenii[209]. René Wellek adoptă o

poziție constantă în același sens. Criticul care se crede „literator" cultivă de fapt o „iluzie"[210]. Inclusiv despre sine. „Frontierele" sunt inevitabile.

Obiecțiile de tip semantic-semiotic au în centrul lor ideea de semnificație. Unii o neagă, așa zicând, din start. Opera literară are părți semnificative, deci lizibile și părți opace, nesemnificative, deci ilizibile. Fenomenologia însăși recunoaște operei literare (cum știm) zone neutre, albe, de indeterminare. Mai ales în aces spațiu se pot produce cele mai mari abuzuri și interpretări fanteziste. *Le Mythe de Rimbaud* de Etiemble (1952, 1961, 1968 etc.) constituie, între altele, o încercare exemplară, „semnificativă", de decapitare continuă, sistematică, a capetelor hidrei mereu renăscute. Întreprindere, bine înțeles, utopică, ratată, reluată inutil de la capăt (*Rimbaud, système solaire ou trou noir?*, 1984). Semnificațiile abuzive, arbitrare, unele delirante, reapar mereu, în serie infinită, întreținute de un adevărat mit al lecturii laxiste, permisive. Se verifică din nou eterna dispută a priorităților sensului literal asupra celui spiritual și invers, ce datează — se știe — încă din evul mediu[A36]. „Poate fi obligată o operă să „spună" ceea ce de fapt n-a „spus"?, Trebuie mai ales să citim căutând neapărat și totdeauna un sens?[211]. Până unde poate fi legitim și deci operant preconceptul hermeneutic inevitabil? Singura soluție este de a prezenta onest, pe față, acest tip de critică drept ceea ce este ea într-adevăr în realitate: literatură *cu* și *despre* literatură. Fără nici o altă pretenție de legitimitate decât a libertății imaginației și a propriei sale finalități.

Primejdia tautologiei devine, din nou, inevitabilă. Multe, foarte multe eseuri ale „noii critici" spun de fapt același lucru pe care-l spun și textele în cauză. „Pentru cine vrea să știe mai mult despre o operă nimic nu este mai iritant decât a citi un eseu a cărui voce este cea a operei" (J. Starobinski)[212]. Concepută în acest mod, critica devine o adevărată parafrază. Ca să ne convingă, ea recurge la procedee poematico-literare tradiționale: analogie, metaforă, simbol etc. Ea rămâne în orice caz o „erezie" (Cl. Brooks)[213]. „Structura esențială" a poemului este distrusă, oferindu-ni-se în schimb o contrafacere, o aproximație adesea grosieră. Este riscul oricărei „creații" pe marginea altei „creații", al oricărei „critici creatoare". Ori autorul „știe mai bine" ceea ce vrea să spună și atunci criticul nu face decât să repete, să devină de fapt inutil, tautologic, redundant. Ori autorul nu știe ce vrea să spună (cazul nu lipsit de afectare al lui Paul Valéry: „Versurile mele au sensul ce li se atribuie", „nu există sens adevărat al unui text"[214]) și atunci

el preia pe contul său întreaga operație, pe care și-o asumă, o semnează etc. Dar onestitatea și obiectivitatea i-ar cere să declare pe față că versiunea propusă îi aparține în întregime. Ea este cu alte cuvinte, la limită, o „creație personală" pe marginea altei „creații personale" definită uneori ca „paratext"[215]. (Nici ideea de simplu „pretext" n-ar fi greșită). Această hermeneutică extensivă lărgește enorm sfera literaturii, pe care, în cele din urmă, riscă s-o „ucidă". O cauză serioasă a „crizei" *literaturii*, în orice caz, aspect asupra căruia vom reveni la locul său.

Privind de sus și foarte sintetic, „critica creatoare" asimilată „literaturii" se vede astfel contestată, pe întreaga durată a secolului, și din alte două direcții radical opuse. Încă din primele decenii, G. Lanson denunță „critica nouă" a epocii sale pentru faptul că rupe legăturile literaturii cu viața, disciplinele vecine, istoria literară etc.[216]. O astfel de izolare echivalează cu sterilizarea literaturii și implicit a criticii literare. Când, după al doilea război mondial, tendințele structuraliste și semiotice se intensifică, la fel cele hermeneutice, toate — sub o formă sau alta — orientări de esență pozitivistă, acest gen de critică se vede combătut din direcție diametral opusă: a experienței literare imediate, spontane, „naive". Dincolo de orice reducționism scientist, lectura literară se vrea directă, liberă, neorientată de preconcepte. În felul acesta, chiar și opera lui Mallarmé, exercițiu predilect de exerciții critico-formale, poate fi „considerată în mod naiv" (J. P. Richard). De unde un anume „elan" al criticii literare care multiplică punctele de vedere împiedicând-o să cadă în „parafrază sau gratuitate"[217].

Psihanaliza este și ea un bun aliat în revendicarea „plăcerii" literare voit pure. „În locul unei hermeneutici avem nevoie de o erotică a artei"[218]. Citat desprins din texte gen *Against Interpretation* de S. Sontag (1967). Cuplul *plaisir/jouissance* este asociat lecturii și de Roland Barthes. Se (re)descoperă deci, întru târziu, *Le plaisir du texte* (1973), idee într-un anume sens profund tradițională. În zona anglo-saxonă, „critica subiectivă", reactualizată, primește o orientare pragmatică, declarat ostilă „obiectivismului" Noii Critici (D. Bleich)[219]. Toate aceste revendicări ale „subiectivității" sunt tot atâtea pledoarii în favoarea creativității critice spontane, împotriva „creativității" dirijate, programate, profesionalizate, devenită simplă tehnică de interpretare.

Cazul criticii literare românești este notabil deoarece o singularizează printre criticile literaturilor din est, conferindu-i

chiar o anume „originalitate". Este de fapt singura critică estetică de mare și vie tradiție „creator-literară", în care impresionismul și beletrismul critic dovedesc în continuare o remarcabilă vitalitate. Grefele „noii critici" n-au prins în adâncime, dincolo de compilații și ecouri de suprafață. O tradiție a reflexiei literare teoretice riguroase, sistematice, lipsește de altfel aproape total. Și pentru E. Lovinescu și pentru G. Călinescu, cei mai mari critici români, critica nu este decât o „vastă literatură". Ultimul — în spiritul unor teze amintite ale secolului 19, reluate și de Croce — afirmă explicit că „între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai de proces". Criticului i se cer deci „însușiri virtuale de creator". Acțiunea sa este de ordinul recreației: „a face explicită emoția", a o desfășura, a o „explica", (= desfășura, *n.n.*), „a provoca percepția"[220], „a sugera prin cuvinte impresia", cum se și spune în *Istoria literaturii române* (1941)[221], viziune magistrală de scriitor, demonstrație de literatură, cu, despre și pe marginea literaturii române. S-a și spus despre această insolită *Istorie* că este un adevărat „roman" (deși „istoria literară" nu este „roman"). Este, într-adevăr, unul din cele mai reușite exemple de critică literară ca literatură din întreaga istorie a literaturii europene. Din păcate, inaccesibilă chiar și printr-o eventuală și total improbabilă traducere. În rest, ea pune în lumină toate limitele inevitabile ale acestui gen de critică: tautologii, parafraze, rezumate, perifraze, aproximații etc. Nu ni se spune de fapt nimic nou despre obiectul propriu-zis al „percepției" și „impresiei": operele literare însești. Evocarea lor rămâne doar la stadiul de „sugestie" emoțională și imaginativă total aleatorie. Ea pune de fapt în valoare în primul rând calitățile literare ale criticului și doar apoi unele aspecte ale operelor literare, privite doar uneori într-o lumină nouă. Literatura rămâne deci un simplu pretext și suport al exercițiului critic. Formulă, evident, posibilă, care-și are locul său, cum vedem, în istoria ideii de critică = literatură. Dar ce nu poate fi în nici un caz dogmatizată, transformată în metodă universală, proclamată ca unică sau supremă formă de critică. O astfel de interpretare constituie un abuz și o eroare.

Generația următoare preia, asimilează și dezvoltă aceeași idee. Noi înșine am făcut astfel de considerații teoretice, în spirit sistematic[222], în genere nereceptate. Într-o critică strict foiletonistă, aproape exclusiv de actualitate — care mizează în continuare doar pe „impresie", „gust", „simț estetic", facultăți mult supralicitate — reacția este normală. Cea mai concesivă opinie propune o conciliere: „Și critica este litera-

tură, operă de fantezie, nu numai hermeneutică sau exegetică, nu numai analiză şi sinteză dar şi humor intelectual" (Al. Piru)[223]. Poziţii analoage la N. Manolescu, Gh. Grigurcu etc. „Critica limbaj secund" oferă aceeaşi definiţie în limbaj modernizat[224].

Semnificativ este şi faptul că literaturizarea pătrunde masiv chiar şi în filozofie. C. Noica este elogiat pentru că a „adus în câmpul filozofiei un principiu *epic*" (este vorba de *Povestiri despre om după o carte a lui Hegel*, 1980). El „*a povestit* filozofia", familiar şi dezinvolt, „la gura sobei". „Noica a trăit moartea speculativă a cărţii lui Hegel pentru a o învia apoi după o reţetă pur literară", filozof „re-întruchipat într-o structură literară". Evident, cartea hegeliană „încetează a fi ceea ce este: un discurs speculativ". La nivelul culturii române actuale, acest tip de discurs este eliminat, învins probabil definitiv (?), de discursul literar[225]. Cultura română pare deci rămasă încă la nivelul imaginii. Ea nu s-a ridicat — s-ar spune — la nivelul conceptului şi al ideii. Din care cauză, eseiştii români întreţin, ca alibi şi nu fără o „rea conştiinţă" manifestă, „cearta cu filozofia"... Ei au pierdut însă partida din start. Aşa cum literatura nu este fundamental „critică", nici filozofia nu este fundamental „literatură".

3. TEORIA LITERARĂ CA LITERATURĂ

Ultima etapă a literaturii critice în secolul 20 constă din asimilarea şi definirea reflexiei teoretico-literare nu mai puţin ca „literatură". Dominaţia terminologică a *literaturii* se extinde până la capăt. Asistăm la ultima fază a unui proces circular, specific întregului sistem al ideii de literatură. Secolul nostru îl ilustrează din plin. Îl scoate în evidenţă şi — în limitele sale cronologice — îl consacră „definitiv". Hipertrofia „literaturii" atinge în cele din urmă dimensiuni maxime.

Acest proces este foarte bine ilustrat şi prin faptul că studiile literare, în totalitatea lor, sunt definite şi în secolul 20 prin termeni tradiţionali şi, în cele din urmă, prin singurul termen global, sintetic, etern şi inevitabil: *literatura*. Situaţia se precizează cu claritate încă din evul mediu[1] şi chiar din antichitate[A1], dezvăluită progresiv pe parcurs. Cunoaştem marea carieră a „literelor frumoase" (*belles lettres, schöne Wissenschaften*) din secolele 17 şi mai ales 18, când ele definesc — între altele — totalitatea studiilor literare, inclusiv cele teoretice[A2].

Secolul 19 preia și denotația și canotația „literelor frumoase" pe care le transmite celui actual. De unde, persistența unei formule ca *théorie des belles-lettres*, întâlnită îndeosebi în studiile de factură tradițională, dar și în manualele de literatură didactic-academice, în traduceri etc. „Literatura științifică", „teoria artei" și „poetica" devin — în această perspectivă — termeni alternativi, permutabili, sinonimi (M. Bahtin)[2]. *Littérature*, la Paul Valéry, cuprinde totalitatea notelor și reflexiilor sale despre literatură și poezie (*Tel Quel, Rhumbs*). Pentru un mare bibliograf (Th. Besterman) în capitolul *literature* intră „opere de literatură comparată, teorie literară și istorii internaționale ale literaturii"[3]. O definiție cum nu se poate mai clasică este a *literaturii* pentru totalitatea studiilor literare despre o perioadă sau problemă literară, inclusiv bibliografice. Referințele sunt numeroase.

O formulă riguros echivalentă pentru „teoria literaturii" la fel de consacrată, de clasică, este *literatura generală*. A. Thibaudet cerea o astfel de catedră consacrată „problemelor ce se raportează la faptul literar el însuși"[4]. Termenul este folosit și de unii comparatiști și istorici literari. Când ideea de literatură începe să fie studiată în mod sistematic, una din accepțiile identificate este și cea de „știință literară" în sensul precizat încă din secolul 18 (Marmontel, *Éléments de littérature*, 1787). Ea include, în perioada actuală, „disciplina universitară a literaturii", „literatura generală", „literatura comparată" etc.[5]. Este, în general, sensul francez, dominant, al termenului. El va fi dizlocat, cum vom vedea imediat, de alți termeni nu mai puțin tradiționali, dar mult mai predispuși unei modernizări rapide.

Nimic nu dovedește însă mai bine această circularitate terminologică tradițională decât propunerea întemeierii unei noi științe a scrisului și scrieturii cu punct de plecare chiar în etimologia greacă a „literaturii": *gramatologia*, „știința generală a scrieturii" (J. Derrida, 1967)[6]. Fenomen semnificativ între toate: definiția *literaturii* ca *scriere*, *litere* (*ta grámmata*) este, evident, presupusă, subînțeleasă, dar nu și dezvoltată. Întreaga speculație se face de altfel dincolo de orice istorie a definițiilor literaturii ca scriere. Intuiția este totuși reală, chiar profundă, și dovedește odată mai mult că *litera* este etimonul fundamental, în toate împrejurările și sensurile, al *literaturii*. *Gramatologia* este, sau ar putea fi, disciplina literară cea mai consecventă cu sine, cea mai apropiată de ființa literei literaturii. Ea ar acoperi totalitatea problemelor literare dezvoltate din principiul și izvorul său

originar: *litera*. Unii propun în acest sens, ca fiind şi mai adecvată, o formulă ca „pangramatologia"[7].

Acelaşi sens şi finalitate au şi alţi termeni tradiţionali de mare longevitate, uneori milenară. *Retorica* este primul şi cel mai cunoscut. Deşi ea dispare oficial, scoasă din programul liceelor franceze în 1902[A3], tradiţia se păstrează în întreaga cultură occidentală. Ea cunoaşte chiar o puternică revenire şi reactualizare după anii 60. Cauzele sunt evidente, dincolo de marele său prestigiu cultural rămas intact: redescoperirea formalismului rus şi, în general, a preocupărilor în jurul limbajului şi discursului literar trebuia să-şi amintească şi de o disciplină care s-a „ocupat" tocmai cu analizarea, definirea şi clasificarea figurilor de limbaj, a *tropilor* etc. Marii poeticieni ai epocii şi-au dat seama imediat de această realitate (M. Bahtin)[8]. Racordarea şi reluarea preocupărilor retorice devine deci firească (R. Barthes)[9]. Pe de altă parte, intensificarea cercetărilor în jurul poeziei orale, a oralităţii în general, readuce în actualitate în mod firesc vechile preocupări în jurul elocvenţei, discursului retoric, artei convingerii şi argumentării etc. Istoria vechii retorici face de altfel în această perioadă mari progrese, cu sinteze remarcabile[10]. Este pus în lumină şi fenomenul „literaturizării retoricii", predispoziţia şi chiar transformarea discursului retoric în naraţie, literatură, poezie. Termenul propus de Vasile Florescu (1973)[11] este acceptat şi pe plan internaţional[12]. Această reactualizare şi „literaturizare" regenerează şi intensifică, în mod considerabil, în anii 70—80, studiile de „retorică literară"[13].

Nu stă în intenţia noastră refacerea istoricului redescoperirii şi renaşterii retoricii în secolul 20. Reţinem doar contribuţia sa esenţială la consolidarea şi mai ales la analiza ideii de literatură. Definiţiile cele mai tipice sunt de acest gen: „literatura este un efect retoric specific"[14]. Sau: retorica este „studiul procedeelor limbii care caracterizează literatura"[15]. Programul reia sau se suprapune integral, cum vedem, peste cel al formalismului poetic. De altfel, noua retorică se consacră de predilecţie „poeziei". Ea are ca punct de plecare „studiul operelor literare din punctul de vedere al studiilor lingvistice"[16]. Retorica devine în această perspectivă o disciplină lingvistică, o retorică generală a discursului literar. Intuiţii, în acest sens, aveau însă — încă din anii 40 — şi unii critici americani grupaţi în şcoala de la Chicago: „Orice literatură adevărată (*effective*) nu este nimic altceva decât retorică" (K. Burke)[17]. Redescoperirea şi asimilarea retoricii ca teorie literară modernă aparţine acestor critici pu-

ţin cunoscuţi pe continent. Ei studiază „retorica motivelor" K. Burke, 1950)[18], „retorica ficţiunii" (W. C. Booth, 1961)[19] etc., înainte de răspândirea acestor studii în critica europeană occidentală.

Ceea ce atrage, îndeosebi, pe aceşti neo-retoricieni este mult mai puţin teoria eficacităţii discursului (în spiritul vechii retorici: convingere etc.), cât posibilitatea „reducţionismului tropologic"[20] al retoricii: inventarul figurilor de stil cu proprietăţi permanente, peste tot identice, universale, ale textelor literare. O teorie generală a literaturii, a principiilor sale generale, poate fi în felul acesta elaborată. Retorica este prezentă în orice literatură, legată de orice act de comunicare etc. Ea studiază limbajul comun tuturor genurilor literare. Din care motiv, termenul „retorică" ar fi preferabil celui de „poetică"[21]. O critică de „forme" şi implicit de „esenţe" poate fi considerată şi ea ca fiind o „nouă retorică"[22]. Ea consolidează în orice caz recunoaşterea aspectului formal-artistic al literaturii, deşi posibilităţile actuale ale retoricii literaturii par azi, cel puţin deocamdată, epuizate. Un ciclu s-ar fi încheiat. Nu acelaşi lucru s-ar spune şi despre aspectul tradiţional, practic, al retoricii ca artă de a vorbi în public[23]. Reactualizarea tehnicilor argumentării, atât de necesară în justiţie (dar nu numai), reluate şi studiate în adevărate „tratate", cu reflexe româneşti inevitabil compilative[23bis], devine în felul acesta pe deplin posibilă.

Persistenţa vechii terminologii „literare" este evidentă mai ales în spaţiul germanic. În această zonă se impune şi se consolidează definitiv termenul de *Literaturwissenschaft*, care reia şi continuă tradiţionalul *schöne Wissenschaft*, echivalentul german al studiilor de *belles lettres*. „Ştiinţa literară" defineşte totalitatea studiilor literare teoretico-istorice. Continuitatea şi dezvoltarea acestor preocupări este evidentă[A4]. Vizibilă este şi tradiţia terminologiei „literare" consacrate. Obiectul „ştiinţei literaturii" este în primul rând „beletristica", *die schöne Literatur*[24]. Apoi ea se consacră tuturor categoriilor de texte, într-un spirit tot mai radical „ştiinţific". *Literaturwissenschaft* se disociază net de orice *literarische Kennerschaft*[25].

Aceeaşi orientare, terminologie şi repere bibliografice se constată şi la adepţii ruşi ai „metodei formale", atât de activi în anii 30. Scopul declarat este de „a crea o ştiinţă literară autonomă plecând de la calităţile intrinseci ale materialelor literare" (B. Eichenbaum, 1925)[26]. Preocuparea devine curentă şi marxismul oficial tinde s-o acapareze. Indicaţia este de

„. . . a construi o teorie științifică — adică marxistă — a literaturii", o „știință marxistă a literaturii, respectiv o „poetică autentic marxistă". Astfel de formule aparțin cercului lui M. Bahtin, dacă nu și maestrului însuși[27]. Nu „cercetări artizanale", ci o adevărată „știință a literaturii" având ca obiect „literaritatea" cererea și R. Jakobson (1921)[28]. Toate studiile consacrate formalismului rus scot în lumină această preocupare centrală și permanentă.

Fenomenologia reclamă, la fel, o *Literaturwissenschaft:* o „știință pozitivă a literaturii" cu două ramuri: a) descriptivă și b) știința istorică a literaturii (R. Ingarden)[29]. Ea se vrea o disciplină exactă, o analiză riguroasă a caracterelor intrinseci și distincte ale literaturii, dincolo de orice preocupare de valoare. Pe măsură ce termenul de *Dichtung* dislocă tot mai mult pe *Literatur* — disociere structurală a ideii de literatură, care ajunge în secolul 20 la cea mai deplină clarificare (A, II, 3). — *Dichtungswissenschaft* tinde să înlocuiască tot mai mult pe *Literaturwissenschaft.* Faptul se observă la toți marii poeticieni germani din deceniul trei și patru (E. Ermatinger, O. Walzel, J. Petersen). Noul termen este validat și în dicționare, în studiile recente teoretico-literare. El pare mai specializat, mai bine adaptat obiectului specific al „științei literare".

Circulația termenului de *science littéraire* este evidentă și în zona franceză. O anume influență germană, cel puțin terminologică, poate fi și ea presupusă. Criticul Jean Paulhan are această noțiune, în deceniul cinci[30]. O „introducere în știința literaturii" se publică în 1950 (G. Michaud)[31]. Sintezele retrospective introduc în această disciplină și „literatura comparată". Perspectiva este dominată de „științele pozitive"[32], în bună tradiție franceză de altfel. Termenul este preluat apoi de „noua critică" în sensul „științei literaturii", respectiv a „obiectului scris", a „scriiturii". „Modelul său va fi evident unul lingvistic" (R. Barthes)[33]. O circulație intensă și chiar o anume vulgarizare face din *știința literară* una din etichetele cele mai comode și mai frecvente pentru mai toate științele literare după anii 60. Marxismul, mai ales, o confiscă, o trivializează și o dogmatizează, impunându-i explicite și imperative finalități ideologico-politice[34].

De-a lungul secolelor s-a putut observa cu claritate cum ideea de *literatură* tinde să se reconstituie în sensul totalității: ea include cu regularitate „totalitatea" scrierilor de orice natură. Vocația sa intrinsecă este *litera scrisă,* indiferent de conținut[A5]. Același proces se verifică, bineînțeles, și pe scară largă, și în secolul 20. În ultimul volum al *Biografiei* (IV)

vom reveni în detalii. Situația se reflectă cu claritate și în noul statut al științei literare. Obiectul său nu mai este, în cele din urmă, nici „literatura frumoasă", nici „arta literară", nici „literatura poetică sau ficțională"[35], ci doar „textul" în totalitatea ipostazelor și funcțiilor sale. Ceea ce face ca *știința literară* să integreze totalitatea metodelor, să devină o „sinteză" de discipline, umaniste în primul rând. „Literatura: veriga ce lipsește științelor umane"[36]. Pe măsură ce științele lingvistice, inclusiv ale comunicării, fac progrese, *știința literară* se vrea tot mai empirică, descriptivă, pragmatică, statistică și chiar „matematică"[37] etc. Idealul neopozitivist este de a deveni *eine exakte Literaturwissenschaft*[38]. Mai vechea distincție dintre „estetică" și „știința artei" din primele decenii ale secolului ajunge acum la completa sa radicalizare, implicit scientizare. Noua situație se reflectă și în metoda propriu-zisă de realizare. Dispar aproape total sintezele personale. Locul lor este luat de „echipe" de „colaboratori" de o coordonare foarte relativă. Extinderea și pulverizarea cunoașterii elimină și tinde chiar să ridiculizeze orice „enciclopedism" individual.

Înrudită îndeaproape, moștenire și ea a secolului trecut — epoca „marilor filozofii" ale artelor — este și *filozofia literaturii*. Este un termen ce se stinge treptat, dislocat — cum vom vedea imediat — de formule mai „moderne" și operative. El este încă invocat atunci când se recunoaște „artei literare" conexiuni cu ideile și concepțiile de viață, sau când filozofiei i se atribuie afinități literare. Despre „filozofia ca poezie" și „interpretarea filozofică a poeziei" scria la noi și Tudor Vianu (1937)[39]. Preocupările ontologice, precum la M. Heidegger, au în vedere în mod exclusiv doar poezia. Literatura pare a fi numai domeniul lui *man*, ansamblul circumstanțelor exterioare, neesențiale.

Sistematizările propuse au un caracter predominant academic și nu se bucură de o mare audiență. Reținem totuși unele programe tipice: o fenomenologie a formelor estetice, o critică ontologică a operelor și universurilor literare, o filozofie generală a literaturii ca răspuns probabil la marile probleme ale vieții, o metafizică a literaturii[40]. După o altă formulă, „filozofia literaturii este o cercetare despre posibilitatea literaturii. Ea studiază natura, elementele și funcțiile literaturii"[41]. Ceea ce reface, de fapt, definiția „științei literaturii". Poate fi reținut și faptul că noțiunea anglo-saxonă de *literary scholarship* include și „ontologia" literaturii[42]. O revendicare energică a „axiologiei", „o știință a

valorilor literare" (R. Wellek)[43] este şi mai semnificativă. Literatura „se vrea" în mod constant recunoscută ca „valoare", obiect al unei judecăţi de valoare, integrată unui sistem de valori. Reflexul său valoric în conştiinţa şi sensibilitatea noastră nu poate fi evitat. Pe această poartă intră sau mai bine spus revine în teoria literaturii, în plină perioadă obiectivist-scientistă, tradiţionala şi inevitabila subiectivitate („gust", „emoţie" etc.) Ea este indisociabilă ideii de literatură, adevărată constantă a constituirii şi conştiinţei sale.

Termenul curent, consacrat, popularizat intens, care domină şi aruncă în umbră toate aceste formule este „teoria literaturii". Ea include totalitatea studiilor teoretice despre literatură, „principiile" literaturii, ontologia, fenomenologia şi morfologia literaturii. Este efortul maxim pe care secolul 20 îl face în direcţia clarificării, definirii şi descrierii ideii de literatură. Obiectivul esenţial? A da un răspuns la întrebarea: ce este şi ce nu este literatura? În terminologia lui R. Ingarden, această preocupare este denumită „teoria general-filozofică a operei literare"[44]. A-i fixa obiectul şi metodele reprezintă preocuparea esenţială. Soluţia oscilează între două extreme: „literaritatea" la un pol, „textul literar" apoi pur şi simplu „textul" la celălalt. Cu acest prilej, marele prestigiu al terminologiei tradiţionale se verifică încă odată. *Literatura* îşi reaminteşte de vechiul său sens didactico-ştiinţific. „Recunoaşterea literaturii ca disciplină autonomă deci ca „ştiinţă", a cărui obiect de cercetare este textul literar"[45], devine din nou posibilă. O astfel de definiţie profund „istorică" („literatura ca ştiinţă") poate fi întâlnită încă în unele enciclopedii şi dicţionare. *Literaturology* şi *Literalogy* sunt doi termeni anglo-saxoni care traduc, dar fără prea mare succes, aceeaşi preocupare teoretico-literară[46].

Modul cum *teoria literaturii* este concepută în secolul 20 pune din nou în lumină toate condiţiile şi exigenţele teoretizărilor de orice gen, de totdeauna şi pretutindeni. Ea se loveşte în acelaşi timp de toate dificultăţile construcţiei sistematice, coerente şi totalizante. Pe de o parte, tema literaturii aspiră în mod firesc la descoperirea de principii, eventual „legi" şi „norme", „tipologii" şi „modele". O astfel de viziune „orizontală" a literaturii, fără descrieri particularizante şi localizări istorice, este întrevăzută chiar şi de istoricii tradiţionali ai literaturii încă de la începutul secolului[47]. Intervine în astfel de împrejurări o anume inducţie inevitabilă oricărui spirit ce parcurge o masă de materiale

heterogene unde introduce un principiu de organizare. O lucrare ca *Theory of Literature* de R. Wellek și A. Warren (1942) poate fi considerată ca reprezentativă pentru stadiul „clasic" al teoriei literaturii la mijlocul epocii noastre. Marele rol pe care-l joacă în teoretizările literare condiționările istorice, sociologice, ideologice, artistice etc. este de asemenea bine scos în evidență.

Treptat, se demonstrează tot mai insistent că teoriile literare sunt situate în timp și spațiu, că ele au în vedere doar o anume literatură sau grup de literaturi, că ele nu fac de fapt decât să exemplifice concepțiile coexistente despre literatură. Astfel de observații vin din direcție marxistă[48], dar nu numai[49]. Dacă „teoria literară își propune să descrie textul și contextul său"[50], studiul contextului implică în mod necesar investigații istorice, sociale etc. Altfel spus, întreaga sferă a heteronomiei literaturii (A, IV). Istoria literaturii se confundă cu însăși descrierea și „filozofia" literaturii (intuiție romantică întâlnită încă la Fr. Schlegel: „Știința artei este istoria sa"[51]. Teoria literaturii și istoria literaturii sunt deci reciproc implicate[52]. O teorie a literaturii, care să extrapoleze constantele sau invariantele literaturii urmărite în „literatura universală" a fost de asemenea imaginată[53]. Se pleacă de la premisa că „literatura universală" este însăși Literatura printr-o enormă (utopică, practic-posibilă totuși în mod teoretic) extindere a razei vizuale în timp și spațiu. O ipoteză posibilă, în orice caz, de supus constant verificării, în spiritul logicii descoperirii științifice a lui K. Popper, de lansat, controlat și rectificat pas cu pas.

O tipologie a teoriilor literare devine și ea necesară. Secolul 20 propune câteva, dar cu rezultate incerte, aproximative, mai toate empirice. Problema se pune totuși cu insistență, îndeosebi în legătură cu definiția literaturii asupra căreia vom reveni, pe larg, în ultimul volum al *Biografiei*. Fiecare „teorie" are în vedere, de fapt, o anume accepție a literaturii. În mare, teoriile se grupează în „normative" și „descriptive" (empirice), la care unii adaugă și „cauzale" (explicative). Preconceptele sunt, încă odată, hotărâtoare: intenția pragmatică se concentrează asupra comunicativității literaturii; preocuparea pentru instituția literaturii generează o teorie a convențiilor literare; concentrarea asupra creativității inspiră teorii ale productivității textuale: „natura umană" (universală) atrage atenția asupra înrudirilor literare fără „raporturi genealogice", de fapt, influențe etc. Această ultimă preocupare poate conduce la o teorie a invarian-

telor literare. Se vede însă cu ușurință caracterul arbitrar al unor astfel de tipologii confecționate, parcă, *ad hoc*. Ele apar și la unii scriitori-eseiști: cele șase categorii de „literați", care fac „literatură", la Ezra Pound, de pildă[54].

Mai riguroasă se vrea o tipologie americană: 1. În sens „specifist", teorie care pleacă de la „condițiile necesare și suficiente" care recunosc existența unei „lucrări literare"; 2. teorii ce neagă existența acestor condiții, de unde o extremă relativizare: alegem dintre definițiile existente doar una singură pe care o credem adevărată sau care are o mai mare capacitate de explicare; teorii descriptiv-explicative logic posibile. Dar fără nici o valoare, nici o utilitate practică în afara orientării interpretărilor critice personale[55]. Rolul considerabil al preconceptului, esențial în orice definiție și teorie a literaturii, este din nou recunoscut. Din perspectivă formalistă, pe de altă parte, n-ar exista decât două tipuri de teorii literare: formale și semantice[56].

Statutul teoriei literare în secolul 20 rămâne supus tendințelor epocii, modelor culturale și soluțiilor radicale. Negare totală, într-un sens, dintr-o perspectivă pur logică (L. Wittgenstein: ar exista doar un „set" de proprietăți de genul „aerului de familie", prezente într-o operă, absente în altele, de unde imposibilitatea generalizării[57]. Această poziție întâlnește, în esență, repulsia antiteoretică a impresionismului critic, a lui *attention à l'unique* etc. În alt sens se preconizează doar metode empirice, cantitative, chestionare etc. preocupate de „legi" pur științifice, în afara experienței sensibile și de valoare. Soluția de sinteză — singura pe care o credem și cea mai valabilă — nu are numeroși partizani. Cel mai consecvent și tenace se dovedește René Wellek: teoria literaturii este „formularea de criterii, standarde de descriere, clasificare, interpretare și judecată finală". În acest sens, ea este „o disciplină intelectuală", „o ramură a cunoașterii". În același timp, ea rămâne o disciplină umanistă, care păstrează în mod constant contactul cu operele literare: teoria literaturii presupune și sensibilitate, emotivitate și implicare. Pe scurt: o sinteză între intensa contemplare a obiectului și organizarea experienței literare într-un sistem de concepte[58]. Ea nu este nici știință, nici impresionism critic, ci o soluție medie între știință și intuiție[59].

Părăsirea termenului tradițional, considerat tot mai „învechit", de *estetică literară*, se cere de asemenea reținută. Tratatele de estetică apar tot mai puține și nu-și amintesc de literatură și poezie decât pentru a le îngloba în „artele cu-

vântului" distincte de „artele sensibile"[60]. Succesul formalismului mătură efectiv această tradiție. Dar până atunci se scrie încă despre *Les arts de littérature*, despre „estetica literară" și chiar despre „fecunditatea unei estetici literare specifice" (J. Hytier, 1941)[61]. Un titlu danez pare cel mai explicit și mai complet dintre toate: *Esthétique de l'oeuvre d'art littéraire* (F. J. Billeskov Jensen, 1948). Foarte „conservatori", în Franța, G. Picon și R. Caillois publică în continuare, primul: *Introduction à une esthétique de la littérature* I, *L' Écrivain et son ombre* (1953), al doilea: *Esthétique généralisée* (1962), cu incursiuni „poetice". Termenul seduce însă din ce în ce mai puțin. M. Bathin obiecta totuși formaliștilor (încă din 1924) că izolează studiul literaturii de cel al artei în general, deci de estetică[62]. Partizanii se mai numără doar printre adepții literaturii ca obiect și valoare „estetică", noțiuni actualizate și prin polemicile pe tema „crizei literaturii comparate". Ea se lasă foarte greu convertită la „literaritate", „obiectul central al esteticii, al artei literare" (René Wellek)[63]. O oarecare circulație în enciclopedii și dicționare literare, de factură tradițională, poate fi și ea menționată[64].

Termenul predominant, de mare autoritate, care dizlocă, absoarbe și înlocuiește pe toate celelalte, este *poetica*. Secolul 20 descoperă o veche preocupare pe care o modernizează, dându-i o nouă strălucire. Nu stă în intenția noastră „istoria" acestei actualizări, ci doar a contribuției sale la definirea ideii de literatură. Progresul este mai puțin considerabil decât s-ar crede. Tendința de formalizare, generalizare și abstractizare prin despășirea întregii tradiții *culturale* a *literaturii* (ignorată de altfel cu dezinvoltură) este totuși notabilă. Stabilirea unei noi identități a poeticii prin substituirea, asimilarea și înlocuirea sistematică a tuturor disciplinelor înrudite anterioare reprezintă — „istoric" vorbind — trăsătura de bază a epocii noastre.

Față de vechea retorică, poetica adoptă în același timp continuitatea și delimitarea netă. Amândouă sunt forme de *technè*. Preocuparea productivă și normativă este însă înlăturată pentru a reține doar pe cea descriptivă[65]. În același timp, poetica se vrea o „teorie a literaturii". Pentru R. Ingarden, de pildă, noțiunile sunt sinonime: „Poetica sau teoria literaturii artistice"[66]. Alții vorbesc, la fel, de „poetică literară sau teoria generală a literaturii", de „orice teorie internă a literaturii"[67]. Ceea ce surprinde enorm este faptul că poetica modernă nu întreprinde deloc o analiză riguroasă,

în primul rând semantică, a ideii de *literatură*. O hermeneutică a acestei idei, în sfera „poetică", este ca și inexistentă. Toate analizele poetice preiau doar definiții convenționale implicite, uzuale, plecându-se de la un presupus (de fapt fals) consens asupra acestei noțiuni. De „știința literaturii", poetica se apropie prin caracterul său voit obiectiv, științific, pur descriptiv, neutru, lipsit total de judecăți de valoare. O „poetică științifică" era preconizată în acest sens încă de la începuturile formalismului (1921)[68]. Ceea ce se umărește cu intensitate este „un discurs științific despre literatură"[69]. Din perspectiva tradiționalei *Literaturwissenschaft*, „poetica este o ramură și în același timp o transformare a științei literaturii" (R. Ingarden)[70]. Definiția este reluată și în dicționarele literare, îndeosebi germane.

Apare o întrebare esențială de ordin hermeneutic: este posibilă o „știință a literaturii", respectiv o „poetică", fără un preconcept despre literatură? Cum poate fi el definit cu precizie și asumat în mod deschis, metodic? Ceea ce se observă imediat este mai întâi alternanța dubletului, oscilarea involuntară *poezie/literatură* în astfel de studii. Ea corespunde în mod evident concurenței „istorice" dintre cele două noțiuni care — în secolul 20 — se decide definitiv, cum știm, în favoarea *poeziei*. Ea definește acum totalitatea aspectelor artistice, estetice, ale literaturii. Aceasta din urmă este considerată doar domeniul scrierilor de orice gen, al lui *Schrifttum* (A, I,3). În mod firesc, în aceste condițiuni, prin substituire explicită, „poetica" devine „teoria literaturii artistice"[71]. Se propune, în același timp, că „literatura artistică" este un concept bine definit de vreme ce el semnifică obiectul unei întregi discipline. Unii poeticieni din ultima generație procedează în același mod: poetica este o „disciplină autonomă al cărei obiect este literatura"[72]. Sau: „obiectul poeticii este discursul care postulează, delimitează, decupează și organizează obiectul său aparent, literatura"[73]. Numai că totul tinde să se transforme într-o *petitio principii*, într-un paralogism: se ia ca punct de plecare tocmai ceea ce trebuie demonstrat, analizat și definit: *literatura*. Nu știm de fapt încă ce este, de vreme ce întemeiem o știință ca s-o aflăm, dar o luăm, totuși, ca punct de plecare. Vom vedea imediat că soluția nu stă decât în semantica istorică și în etimologie. *Literatura* — în ultima analiză — este doar totalitatea scrierilor fără nici o notă estetică, valorică, autonomă, etc.

De mai mare consecvență dau dovadă poeticienii care consideră poetica drept „teoria poeziei". Poezia este cel mai

„literar" gen, „literatura" specifică însăși. Teoria poeziei se confundă deci cu teoria literaturii. Formaliștii ruși când disociau poezia de proză raționau în același mod: *retorica* se ocupă cu construcția operelor scrise neartistice, *poetica* se consacră operelor artistice[74]. Esența lor este literaritatea, respectiv poeticitatea. Pe acest argument unii reclamă treptat o *poetologie*, o „poetică a poeziei"[75]. *Poetik als Lehre von der Dichtung* era studiată în zona germană încă de la începutul secolului[76]. Alte distincții moderne între *poietică* (= știința facerii poeziei) și *poetică* (= știința structurii literar-poetice) întreține aceeași identificare tacită: *poezie = literatură*, în sensul cel mai pur al cuvântului. Numai că *literatura* nu se vrea redusă doar la *poezie*. În consecință, obiectul poeticii se reîntoarce la *literatură* în înțelesul său larg, extensiv, specific și ireductibil.

Se confirmă și se consolidează din nou — în mod direct și involuntar, dar nu mai puțin semnificativ — definiția totalizantă a literaturii. Obiectul poeticii este „literatura în general cu toate categoriile sale", „toată literatura versificată sau nu" (T. Todorov)[77]. În alte formulări, poetica este teoria formelor literare, procedeelor, categoriilor literare, „întreaga disciplină a literaturii", nu numai a textelor „poetice" sau „lirice"[78]. Se admite că poetica are o sferă mai largă decât a poeziei. Un argument esențial este faptul că funcția poetică a limbajului poate fi întâlnită și în alte texte decât în cele recunoscute ca „poetice"[79]. Pe măsură ce modelul lingvistic se impune, poetica devine știința limbajului literar. Această transformare și reformulare va fi dominantă începând din deceniul al șaselea.

Succesul poeticii lingvistice moderne face adesea să uităm pe marii săi precursori, care aparțin, încă odată, formalismului rus, grupării *Opoiaz*[A6]. Poetica a fost definită ca teoria artei verbale, studiul limbajului poetic și al procedeelor sale, în general a „literaturii"[80]. Definiția este luată, parafrazată, canonizată chiar, în ciuda unor rezistențe marginale și ineficiente (M. Bahtin)[81]. Asistăm la un adevărat reducționism nu numai lingvistic, dar și teoretic. Știința lingvistică devine știința-pilot obligatorie, exorbitantă. Cei ce impun efectiv poetica limbajului nu sunt însă poeticienii germani și cu preocupări de fapt identice (*Sprachkunst, Wortkunst*)[A7], ci francezi, abili vulgarizatori și propagandiști ai studiului operei literare din punct de vedere lingvistic al „literaturii ca teorie a limbajului"[82]. Marele patron în această zonă este Roman Jakobson[83], urmat de o serie de discipoli (R. Barthes, T. Todorov), inclu-

siv în zona anglo-saxonă (R. Scholes). Referințele sunt extrem de numeroase[A8]. Reținem doar tendința principală devenită, în multe cazuri, adevărat fenomen de modă culturală. El domină de fapt ideea de literatură în a doua jumătate a secolului 20.

Marea răspândire a unor noțiuni-cheie, din aceeași sferă, vorbește în același sens. Criticii metalimbajului îi corespunde *poetica-metalimbaj*. Termenul de „metalingvistică" apare încă la M. Bahtin[84]. El începe să circule în sensul de „limbaj despre limbaj", respectiv „limbaj despre literatură"[85]. Gândită până la capăt, noțiunea are toate notele limbajului poetic, începând cu autonomia integrală (A, III, 4). Riguros paralelă și solidară este și formula „discurs despre literatură": analiza discursului literar, a virtualităților sale, teoria literară ca „metalimbaj despre literatură". În consecință, „poetica va ceda locul teoriei discursului și analizei genurilor sale". În felul acesta se naște o nouă disciplină: *naratologia*, consacrată povestirii *(récit)*[86]. O altă inițiativă, tot o descoperire a epocii, este și „știința textului" cu obiective mai largi decât știința literaturii, care nu se ocupă — în principiu — decât de „textele literare". Se are acum în vedere orice fel de „texte lingvistice" *(sprachliche Texte, Werktexte)*[87] sau semiotice. Mai vechea stilistică (considerată în mod tradițional ca o formă de „poetică") are, în continuare, partizanii săi[A9].

O problemă cu adevărat esențială este pusă de poeticienii ce încep să disocieze între poetica literaturii scrise și poetica literaturii orale. Pe măsură ce studiile asupra poeziei orale homerice, primitive în general, se intensifică, apar destule îndoieli asupra posibilității unei poetici globale unitare. Poezia populară presupune o anume „participare" la o anume „performanță". Acest element central lipsește literaturii scrise[88]. Existența a două poetici, respectiv a două serii de principii specifice, este afirmată, întrevăzută în orice caz[89]. Dar în timp ce cercetările despre originea, istoria și teoria scrisului fac progrese enorme, o teorie a literaturii ca „literă", o *literalogie* (termenul — anglo-saxon — apare cu mult înaintea vogii actuale)[90] nu face mari progrese. Bine subliniată se dovedește doar extensiunea termenului de *literatură* implicit scrisă, și includerea tacită sau explicită a literaturii orale în cuprinsul acestei noțiuni[A10].

Evoluția ideii de literatură în secolul 20 duce până la capăt acest proces. Poetica se vrea o disciplină integral autonomă și specifică al cărei obiect este *literatura*. Definind-o, poetica devine ea însăși „literatură" de un tip special: abstractă,

tehnică, aridă ,uneori chiar ilizibilă. Evident, nu mai poate fi vorba de „literatură artistică" în sensul curent, tradițional, al cuvântului. Ceea ce nu înseamnă că ansamblul studiilor poetice moderne — regăsind sau mai bine spus reîntâlnind vechea accepție a literaturii — nu se consideră mai puțin „literatură" *despre* literatură. Preocupându-se intens de „literaritate" ca obiect esențial[91], principiu foarte frecvent reluat, ea devine la rândul său producătoarea unui anumit tip de „literaritate": prin inducție și generalizare se ajunge la ansamblul formelor virtuale, la „ceea ce literatura *poate* să fie mai mult decât ceea ce *este*"[92]. Apare în felul acesta ideea unei literaturi pur virtuale, posibile, generative, total „inventate", inexistentă textual. O schemă abstractă de proprietăți fixe, imanente, universale. Deci un „posibil literar", integral utopic și multiplicabil, în principiu, la infinit[93]. Conceptul acestei literaturi pur teoretice, inventate de poeticieni, reprezintă etapa maximă a definiției creativității literare și a literaturii. Este, neîndoielnic, o „creație" a secolului 20.

Foarte specifică epocii — chiar dacă precursorii nu lipsesc — este și convertirea criticii literare la acest regim pur teoretic. Sau, mai bine spus, fuziunea integrală dintre critică și teoria literaturii, respectiv, poetică. Teoria literară este „critică", critica este „teoria literară". Termenul anglo-saxon *criticism* exprimă această realitate. Teoria criticii și teoria literaturii (*i.e.* filozofia, poetica etc.) se confundă. Rezistențele ce se constată vin fie din perspectiva criticii tradiționale (preocupări de actualitate, valorificare, diferențiere, unicitate etc.), fie din direcția poeticii strict specializate ce reclamă o netă disociere de critică[94]. Ceea ce nu implică adoptarea sintezei și teoretizarea sa insistentă. „Spiritul timpului" suflă cu putere în aceeași direcție.

Bine înțeles, fuziunea critică-teorie literară nu este, nici pe departe, o descoperire a „noii critici". B. Croce scria despre *La critica letteraria come filosofia* încă din 1918. Necesitatea conceptelor ca și a perspectivei istorice este adesea subliniată de esteticianul italian[95]. Aceeași poziție se întâlnește și în critica anglo-saxonă. Critica presupune „teoria", oricât s-ar opune impresioniștii și filozofii logici[96]. Pe scurt, „critica este teoria literaturii" (N. Frye)[97]. La René Wellek, ideea de *criticism* este sintetică și totală: judecăți, principii, teoria literaturii. Ea include „definițiile și descrierea naturii poeziei și literaturii". „Văd critica modernă ca o încercare de studiu al esenței estetice, morale și sociale ale literaturii". Reținem astfel de propoziții doar din ultima sa sinteză, semn de cris-

talizare definitivă a concepției[98]. Se semnalează, pe de altă parte, și riscul exagerării unui *„meta-meta-meta criticism"*[A11].

Despre comentariul critic privit ca *meta-meta-literatură* se vorbește și în critica franceză[99]. Criticul este și un poetician, teoria critică duce la o teorie a literaturii[100]. Nu există pe de altă parte o teorie generală a literaturii fără o critică a singularului literar, altfel spus a unei opere literare[101]. Critica devine o poetică aplicată. Teoria criticii literare se transformă în teorie poetică și invers. Teoriile literare „întorc literatura îndărăt spre ea însăși, dar într-o formă organizată"[102]. Astfel de teze sunt destul de curente și ele confirmă ceea ce articolul-program al revistei *Poétique* (1970) denumește „trezirea conștiinței și activității teoretice". Se constată efectiv, în ultimele decenii ale secolului, o intensificare considerabilă a conștiinței critice a literaturii, a spiritului literar în genere.

Literatura devine o „problemă" în primul rând pentru ea însăși. Ea meditează tot mai intens asupra esenței și procedeelor sale. Ceea ce se numește în mod curent „conștiința literaturii" reprezintă o formă de autocritică, reflexie și teoretizare a literaturii făcută din interior de scriitorii înșiși. Literatura începe să intereseze, în primul rând, prin reflexiile despre propria sa activitate. Opera multor scriitori se compune din „panseuri" și „eseuri" despre literatură. Un precursor remarcabil al acestei atitudini este, fără îndoială, Paul Valéry. Ea se întâlnește însă și la J.-P. Sartre, la mulți alții. Faza „criticii conștiință a literaturii" (P. Souday)[A12] este depășită. Literatura devine acum propria sa „conștiință", propria sa „teorie", propria sa „critică". Apare ceea ce s-a numit „literatură problematică", orientată tot mai mult spre un „problematism radical"[103], intrinsec al literaturii.

Dacă este adevărat că procesul literar presupune simț critic — observație făcută încă din secolul trecut — acum, în această „epocă critică prin excelență"[104], literatura se orientează spre polul opus. Ea tinde să devină în mod exclusiv „critică". Își caută doar propria identitate, posibilitate de a fi, propria sa justificare[105]. Fenomen de criză într-un sens, asupra căruia vom reveni pe larg la timpul său. Conștiința literară a literaturii devenită „metalimbaj" al literaturii, respectiv „metaliteratură"[106], are însă și o parte pozitivă: ea dezvoltă propria definiție a literaturii, lărgește și îmbogățește efectiv ideea de literatură. *Literatura* devine conștiința intrinsecă a literaturii. Iar această conștiință singură, ce decide în ultimă instanță, își poate permite și cele mai mari libertăți posibile. Ea recuperează tot și toate: note, bruioane, „avant-

texte", reflexii întâmplătoare, jurnale etc. Ne întoarcem la limită, încă odată, la totalitatea „scrisului" unui scriitor, a textelor sale scrise de orice natură.

Consecințele sunt importante: pe de o parte, noua definiție a literaturii neagă în esență accepția literaturii stabilită prin consens cultural, social, tradițional etc. Pe de alta, inițiativa trece integral în mâna scriitorului, criticului, teoreticianului, care decide, el și numai el, ce este literatura. Idei moderate în acest sens au fost exprimate nu odată. Criticul este chemat să răspundă la întrebarea „ce este poezia"[107]. Criticul autentic este cel ce descoperă „esența literaturii"[108]. Metacritica implică totdeauna „o anume idee" despre literatură[109]. Revista, ziarul, respectiv criticul publicist, decide el, mai ales, dacă o operă recentă este „literatură" și implicit ce este „literatura". Ne-am mai întâlnit cu această realitate tipică epocii. Publicul n-are, de fapt, nici o pregătire și el acceptă doar ceea ce i se spune. În societatea modernă occidentală, *media* decide ce este literatura. Dar pentru Roland Barthes (*Mythologies* 1957), „literatura" este sau poate fi chiar și... fizionomia Gretei Garbo, detergenții, *Guide bleu* etc. Este într-un sens descompunerea totală a ideii de literatură printr-o enormă dilatare. Dar, într-un altul, o demonstrație împinsă la absurd a faptului că ideea de literatură este integral liberă, aleatorie, disponibilă, total necanonică, total convențională. Extrema sa „creație" echivalează, în esență, cu propria sa anulare. O „sinucidere" teoretică. Sau, cum se va vedea la locul său, dovada supremă a circularității ideii de literatură. Ea se creează pe sine devenind și declarându-se totodată non-literatură.

Pe acest fundal apar în mod inevitabil și considerații explicite despre condiția „literară" a teoriei literare. Critica și teoria literară își asumă deschis condiția literară, înțelese și definite ca atare. Faza impresionismului, a „criticii creatoare" și chiar a stilului — grație căruia critica „devine literatură"[110] — este net depășită. Un termen teoretico-literar la modă precum „romanul polifonic" este declarat pe față de M. Bahtin de „origine metaforică"[111], deci literară. Acum însă este vorba de ceva mai mult. Literatura și critica literară sunt sau pot deveni, din plin și cu drepturi egale, teorie literară. Orice creație literară include propria sa teorie literară. Ideea este larg răspândită și nu doar în sfera „noii critici".

Este totuși vorba în special de enunțuri și mai puțin de demonstrații elaborate, riguroase: „Există o filozofie a literaturii care este literatură" (G. Poulet)[112]. Aspectul tautologic,

circular, al acestei propoziții nu pare să supere pe nimeni: „Știința literaturii este literatură" (R. Barthes)[113]. Unul din argumente este de natură lingvistică: atât lingvistica, știința-pilot, cât și literatura, operează cu regulile lingvistice ale simbolului, cu „marea logică a simbolurilor"[114]. Un altul este de ordin istoric: romantismul german se confundă cu „însăși teoria ca literatură". Altfel spus, cu literatura ce se produce pe sine, care-și produce propria teorie[115]. Identificarea frecventă dintre „metaliteratură" și „studiul științific al literaturii"[116] este expresia terminologică a aceleiași situații. În zona germană, vechiul termen de *Literatur* este și mai tenace. El este folosit în continuare în mod frecvent ca sinonimul lui *Literaturwissenchaft*[117]. Există și opinia că voga actuală a „teoriei literare" n-ar fi de fapt decât o „compensație"[118], un succedaneu al crizei ideii de literatură și chiar al literaturii înseși.

Dincolo de toate condiționările istorice, aceste omologări și identificări semantice *(teorie = literatură)* demonstrează încă odată circularitatea ideii de literatură, dacă admitem și practicăm acest mod de lectură plană al *literaturii*. La acest nivel de generalizare supraistorică — perspectivă adoptată de-a lungul întregii noastre *Biografii*, ca infrastructură teoretică și metodologică — cele două capete ale firului se reîntâlnesc. Din direcția scriitorului, a creatorului de literatură, există o literatură ce poate să corespundă în mod desăvârșit unei „ipoteze teoretice"[119]. Dar criticul, care organizează un grup de texte, descoperindu-le trăsături și reguli comune subsumate unei teorii unitare, procedează în același mod[120]. El „neagă" nu mai puțin, în felul său, „literatura". *Biografia* noastră se inspiră *din* și produce în același timp *o* „teorie a literaturii". Acuzația de tautologie adusă *oricărei* teorii literare persistă însă. „Ea arată lucrurile *cum* sunt, nu *de ce* sunt așa cum sunt"[121]. Teoria sistemică sau structurală a literaturii nu este însă deloc tautologică (afară de cazul când admitem că orice sistem circular este „tautologic"). Ea poate coexista foarte bine și cu orice altă teorie, cauzală de pildă, a literaturii.

Este doar unul din aspectele reacției și rezistenței anti-teoretice care-și face simțită activ prezența de-a lungul întregului secol. Contestarea teoriei literare vine din diferite direcții și ea se înscrie în cadrul controversei generale știință/intuiție — impresie; schemă universală a literaturii/procedee și experiențe literare strict personale, irepetabile, sustrase oricărui control și evidențe[A13]. De unde, rezistențe teoretice acerbe venite toate, mai întâi, din zona subiectivității, emo-

tivității imposibil de organizat, legiferat și ierarhizat. Ele se întâlnesc încă de la începutul secolului, la istorici literari (G. Saintsbury)[A14], la critici impresioniști (A. France: „Estetica n-are nici o bază solidă. Este un castel în aer"[122]) etc. Reapar mereu, într-o formă sau alta, obiecții legate și de diversitatea enormă de opere și stiluri literare, greu sau imposibil de redus la unitate, ca și de existența literaturii *à l'état sauvage* ce se face spontan, fără nici o conștiință „literară".

Cea mai radicală respingere a teoriei literare pleacă de la constatarea că literatura nu poate fi definită în totalitate, ci doar în parte. Este o poziție empirică anglo-saxonă, curentă în a doua jumătate a secolului. Orice definiție a literaturii este „vagă". Orice încercare de a o clarifica „falsifică" de fapt această noțiune. Ea formulează explicit ceea ce există deja implicit în sensul curent al cuvântului[123]. Un concept ce nu poate fi bine definit face orice teorie imposibilă[124]. Există, în orice caz, o parte ireductibilă, „neteoretizabilă", a literaturii[125]. Detaliul accidental, evenimentul literar irepetabil, „original" prin definiție, se opune oricărei voințe radicale de sistematizare[126]. Dacă singularul este „indicibil", iar cuvintele au un conținut general, atunci obstacolul lingvistic-epistemologic este de neînvins.

Altă categorie de argumente neagă pur și simplu teoria generală a literaturii din motive factuale, obiective. Toate dezvăluie o profundă criză a definiției ideii de literatură. Este o temă centrală a epocii asupra căreia vom reveni pe larg. Unii invocă aspectul „eurocentric" al accepției curente. I se opune variația evidentă în timp și spațiu a literaturii. Ceea ce nu împiedică fundarea unei poetici semiotice nu mai puțin generale (poziția lui A. J. Greimas și a elevilor săi)[127]. Din perspectiva relativismului cultural, antropologic, nu pot fi recunoscute decât criterii (*standards*) proprii timpului, locului, valorilor culturale locale sau individuale. Să ne limităm doar la „aprecieri, clasificări și observații" specifice. Să acceptăm deci numai trei teorii literare posibile: relativiste, subiectiviste, agnostice[128]. Că acest neopozitivism radical ignoră preconceptul teoretic, inevitabil, este evidența însăși. Profund empirică este și relativizarea oricărei teorii elaborate totdeauna doar *post festum*. Literatura se face mereu. Ea este prin definiție variată și variabilă. O definiție „statică" este deci imposibilă[129]. Ea fie că se perimează, fie că devine inevitabil incompletă, parțială, în mod permanent și constant. Mai echilibrată este ipoteza unei teorii care se face mereu printr-un „cerc hermeneutic" sau, într-o altă formulare, prin „du-te vino continuu

între descrierea faptelor și teoria abstractă"[130]. Pe măsură ce cunoaștem noi fapte, modificăm și teoria literară corespunzătoare. Avem în orice caz dreptul la explorări și inducție. În general, la o hermeneutică a literaturii explorată progresiv în timp și spațiu, în cercuri tot mai largi. S-a întrevăzut de altfel posibilitatea unei astfel de teorii literare comparatiste[131], căzută — din păcate — în contratimp istoric. Mentalitatea occidentală dominantă, total ateoretică, negeneralizantă, este cea descrisă mai sus.

În această perioadă de exces metodologic, unele reacții de blazare, saturare și chiar de protest devin inevitabile. Primatul — uneori caricatural — în studiile de poetică a metodologiei produce reacții negative legitime. Este invocat și exemplul lui L. Spitzer pentru a se respinge „terorismul metodologic" (J. Starobinski)[132]. Poziție cu atât mai semnificativă cu cât ea vine din partea unor critici moderni. „Hiperteoria" este denunțată și de alții[133]. Cu atât mai mult scriitorii-critici „empirici" își exprimă nemulțumirea împotriva faptului că literatura, la sfârșitul secolului 20, se vede copleșită de un „supărător aparat logistic"[134]. Unii istorici literari comparatiști se vor chiar spirituali: „Știința literară se va plictisi de a defini la infinit literaritatea"[135].

„Punctul culminant al acestei polemici este negarea pur și simplu a posibilității teoriei literare. Este consecința extremă a pozitivismului logic: *literatura* nu se poate defini, nu există criterii de clasificare a operelor în literare și neliterare. Se proclamă, în consecință, „sfârșitul teoriei literare" (S. H. Olsen, 1987)[136]. Reacții empirice, radical, antiteoretice, se întâlnesc, de altfel, în critica anglo-saxonă (F. R. Levis, G. Watson) încă din deceniul cinci[A15]. Fenomenul depășește de fapt preocupările noastre deoarece el face parte dintr-o tendință negativistă mult mai generală considerată de unii drept „postmodernă". Am străbate o perioadă de „sfârșit" integral: al cunoașterii enciclopedice (strâns asociată de-a lungul secolelor ideii de literatură), a sintezei de orice tip, chiar și al „istoriei" (F. Fukuyama) etc. Sfârșit de ciclu istoric? Sau, pur și simplu, doar o eclipsă totală a clarificării semantice a noțiunilor de bază, începând cu „literatura" și terminând cu „istoria"? Un fel de „anarhie" integrală a ideilor și criteriilor?

O preocupare ceva mai susținută pentru teoria literară în sensul descris mai sus nu se constată în cultura și critica română decât în ultimele decenii, prin sincronisme — trebuie repetat mereu — inevitabile, mai totdeauna fatal compilative. Teoretizările de tip clasic au ca pionier pe M. Dragomirescu:

„Estetica literară ... studiază condițiile estetice pe care trebuie să le împlinească toate capodoperele care au ca material fizic limba"[137]. A sa *Science de la littérature* (3 volume, 1928—1929) rămâne însă, la noi, un fenomen izolat, respins de un context străin, indiferent sau total ostil. De aceeași inspirație germană este și activitatea lui Tudor Vianu — prelungită, continuă, organizată, erudită — consacrată unor numeroase probleme de teoria literaturii. El inaugurează la noi istoria ideilor literare și, într-un fel, și „critica" lor. El reia și distincția devenită clasică. (M. Dessoir, E. Utitz etc.) dintre *Ästhetik* și *Allgemeine Literaturwissenschaft:* „Toate problemele puse de unirea artei cu viața religioasă, morală, filozofică, etc. au fost cedate așa numitei științe generale a artei, pentru ca esteticii să-i rămână un domeniu mai restrâns, dar autonom, studiul esteticului pur"[138].

Teoria literaturii — *lato sensu* — participă de fapt la ambele discipline. Ea nu are de altfel nici un succes la criticii importanți ai epocii care o „desființează" pur și simplu. G. Călinescu constată că ar fi vorba de o știință fără obiect, fără posibilitatea „observației obiective". „Iată deci că trebuie să renunțăm la ideea unei științe a literaturii fiindcă n-avem nici un element extern obiectiv, nici o dispoziție formală a spiritului cu caracter universal"[139]. Ceea ce predomină sunt preocupările exclusiv de „valoare", de a pune „ordine" în literatură, a stabili „ierarhii", judecăți de „autoritate" etc. Deci cele mai subiective, relative și mobile preocupări din întreaga problematică a literaturii. „Talentul" și „creația" — alte două noțiuni total dispărute din vocabularul tehnico-literar occidental contemporan — sunt ținute în continuare la mare stimă.

Când, în sfârșit — după o perioadă de strictă izolare și dogmatism marxist-leninist-stalinist feroce — se poate intra din nou în legătură cu teoria literară occidentală, se produce un alt fenomen negativ. Din lipsă totală de tradiție internă, pe de o parte, din cauza prestigiului imens al culturii literare occidentale, pe de altă parte, se cade în pură compilație și în reluarea mecanică a ultimelor teorii la modă, care în Occident aveau într-adevăr o logică și o motivare specifică. O reflexie literară românească „originală", măcar în intenție, nu pare să seducă, încă, mai pe nimeni. Mulți nici nu-și pun această problemă sau cred că operația este bizară ori imposibilă. O excepție notabilă: *Despre poezie* (1987) de N. Manolescu. Până atunci, se preiau docil, mimetic, tezele curente. Inclusiv a teoriei literare care se face mereu, a perimării sale

inevitabile etc.[140]. Se „perimează" deci ceva ce la noi nici *n*-a apucat *încă* măcar să se constituie.

Volumul IV (și ultimul) al acestei BIOGRAFII urmărește soarta ideii de literatură văzută de pe versantul diametral opus: al definițiilor tradiționale, integral clasicizate. În același timp, intervine și momentul istoric de maximă uzură: dilatarea enormă a ideii de literatură, urmată de criza profundă a „definiției" sale. „Literatura" este pe punctul de a-și pierde total identitatea. Acest proces — care tinde să închidă un întreg ciclu început încă din antichitate — poate fi urmărit și prin ecourile sale românești, al căror destin pare a fi sincronizarea continuă. Noi am dori-o cât mai critică și creatoare cu putință...

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Referințe

A

EPOCA REDUCȚIONISMELOR

I.

RADICALIZAREA DEFINIȚIILOR TRADIȚIONALE

I

1. De ex., *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris, 1935[8]), II, p. 116; *Trésor de la langue française* (Paris, 1975), IV, p. 370; Larousse, Littré, *s.v.* etc. **2.** De ex. J.E. Spingarn, *American Scholarship: les belles lettres et l'érudition en Amérique au point de vue académique* (Paris, 1901). **3.** Paul Valéry, *Variété* (Paris, 1936), III, p. 27. **4.** W.W. Robson, *The Definition of Literature and other Essays* (Cambridge, 1982), p. 12. **5.** De ex., Jean-Paul Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, p. 57; Roland Barthes — Maurice Nadeau, *Sur la littérature* (Grenoble, 1980), p. 8. **6.** Ezra Pound, *A.B.C. of Reading* (London, 1968), p. 39—40. **7.** Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature*, in: *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1/1971, p. 1. **8.** Robert Escarpit, *Littérature et belles lettres*, in: *Littérature et les genres littéraires* (Paris, 1978), pp. 8—9 **9.** Gerö von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969[5]), p. 78 **10.** Harry Shaw, *Concise dictionary of literary terms*, (New York, 1972), p. 35 **11.** De ex., Thomas Mann, *Gesammelte Werke* (Oldenburg, 1960), XII, p. 13 **12.** Helmut Arntzen, *Der Literaturbegriff* (Münster, 1984), p. 143; Benedetto Croce, *La Poesia* (Bari, 1969), p. 32. **13.** Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, 1965[3]), p. 1, 5. **14.** Benedetto Croce, *Poesia antica e moderna* (Bari, 1950), p. 263. **15.** Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, in: *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 17. **16.** Michel Butor, *Le livre comme objet*, in: *Répertoire* (Paris, 1964), II, pp. 104—123; Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 569. **17.** B.C./roce/, *Due sensi della parola ,,Letteratura''*, in: *Quaderni della critica*, 5, agosto 1946, p. 125. **18.** Charles Du Bos, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris, 1945), tr. fr., p. 41. **19.** De ex., cf. *Propädeutik der Literaturwissenschaft*. Hrsg. Dietrich Hart (München, 1973), p. 273. **20.** Max Jacob, *Art, poétique* (Paris, 1927), p. 72. **21** Ivo Braak, *Poetik in Stichwörter* (Kiel, 1980[6]), p. 14. **22.** Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt/M. 1973[2]), p. 37, 52 sq. **23.** George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole* (București, 1965[2]), p. 7. **24.** Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung* (Berlin, 1944), p. 64. **25.** Jurij Lotman, *The Content and Structure of the Concept of "Literature"*, in: *P.T.L.*, 1 (1976), p. 345. **26.** Georg Lukács, *Ästhetik* (Neu-

wid — Darmstadt, 1963), 2 Halbband, p. 560. 27. Benedetto Croce, *Poeti, letterati e produttori di letteratura* (1905), in: *Problemi di estetica* (Bari, 1966⁶), p. 105; Idem, *Poesia poetica e poesia letteraria*, in: *Letture di poeti* ... (Bari, 1966), pp. 284—287. 28. Numeroase texte și contexte; de ex., *Problemi di estetica*, p. 426; *Storia della età barocca in Italia* (Bari, 1929), p. 243; *La Poesia* (Bari, 1969²), p. 33, 45, 54; *Ultimi Saggi* (Bari, 1963³), p. 72; *La poesia opera di verità, la letteratura opera di civiltà*, in: *Quaderni della Critica*, XV (1943), pp. 50—60; *La Poesia*, p. 210, 344. 29. B.C./roce/, *Due sensi della parola "Letteratura"*, p. 125; *Pretese di bella letteratura nella storia della filosofia*, in: *Pagine sparse* (Bari, 1960²), I, pp. 435—447. 30. Jurij Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, tr. it. (Bari, 1968), p. 23. 31. Paul Eluard, *Oeuvres complètes* (Paris, 1968), I, p. 475. 32. Gustav Ianouch, *Gespräche mit Kafka* (Frankfurt/M., 1961), pp. 35—36, 81. 33. *Literatur und Dichtung*. Hrsg. von Horst Rüdiger (Stuttgart, 1973). 34. De ex., Julius Petersen, *Op. cit.*, pp. 60—67. 35. A.J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique* (Paris, 1972), p. 6; Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), pp. 147—154. 36. Idem, *Plaisir du texte* (Paris, 1973), p. 61. 37. Robert Escarpit, *Littérature*, in: *Dictionnaire international des termes littéraires* (The Hague — Paris, 1973), I, 51—52. 38. René Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven and London, 1965²), p. 263. 39. Michel Dragomirescou, *La science de la littérature* (Paris, 1928), II, p. 24; disocierea sa este citată, cf. Julius Petersen, *Op. cit.*, p. 60. 40. De ex., Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1977), p. 187; *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique...* (Paris, 1981), pp. 104—105. 41. *What is Literature?*. Ed. with an Introduction by Paul Hernadi (Bloomington — London, 1978). 42. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1977), p. 125. 43. Benedetto Croce, *La Poesia*, p. 344. 44. Paul Valéry, *Op. cit.*, II. p. 548. 45. De ex., Leo Pollmann, *Op. cit.*, p. 34, 46, etc. 46. Northrop Frye, *The Critical Path* (Bloomington and London, 1973), p. 144. 47. Georges Bataille, *La littérature et le mal* (Paris, 1957), p. 235; André Breton, *Les pas perdus* (Paris, 1969), p. 70; G. Ribemont—Dessaignes, *Déjà Jadis* (Paris, 1973), p. 289. 48. Tzvetan Todorov *Roman Jakobson poéticien*, in: *Poétique*, 7/1971, p. 277. 49. W.W. Robson *Op. cit.*, p. 8. 50. Jean Ristat, *Du coup d'état en littérature* ... (Paris, 1970), p. 57. 51. Thomas Clark Pollock, *The Nature of Literature*, 1942 (New York, 1965), p. 5. 52. Giles B. Gunn, Ed., *Literature and Religion* (New York, 1971), *Introduction*, p. 13. 53. Thomas Mann, *Op. cit.*, IX, p. 334. 54. René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1956³), p. 25. 55. Pompiliu Eliade, *Ce este literatura?* (1903). Ed. Alexandru George (Cluj-Napoca, 1978), p. 111, 137, 223. 56. Michel Dragomirescou, *op. cit.*, II, p. 25; *Les principes d'esthétique intégrale*, in: *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'art* (Paris, 1937), I, p. 30. 57. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei* (București, 1968), p. 15. 58. De ex., Louis Peter de Vries, *The Nature of Poetic Literature* (Seattle, 1930); Max Eastman, *The Literary Mind. Ist Place in the Age of Science* (New York, 1931), pp. 211—212, 241. 59. V.V. Vinogradov,

Problema fundamentării teoriei limbajului poetic, tr. rom. (București, 1983), p. 649; William K. Wimsatt Jr. — Cleanth Brooks, *Op. cit.*, p. 373. **60.** Jurij Tynjanov, *Op. cit.*, p. 279. **61.** Leo Spitzer, *La publicité américaine comme art populaire*, tr. fr., in: *Poétique*, 34/1978, p. 166. **62.** Benedetto Croce, *Poesia poetica e poesia letteraria*, in: *Letture di Poeti*, pp. 284—287. **63.** De ex., Thomas Munro, *Four houndred Arts and types of Art: a classified List*, in: *J.A.A.C.*, XVI (1957), pp. 44—65 (III, *Literature*, pp. 57—60). **64.** De ex., de simplă orientare: Mario Praz, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the visual Arts* (Princeton, 1970); André-Michel Rousseau, *Arts et littérature: un „état présent" et quelques réflexions*, in: *Synthesis*, IV (1977), pp. 35—51 (referințe foarte numeroase, îndeosebi în *Y.C.G.L.*). **65.** Monroe C. Beardsley, *The Concept of Literature*, in: *Literary Theory and Structure*. Ed. by Frank Brady, John Palmer and Martin Price (New Haven and London, 1973), p. 23. **66.** Idem, *Aesthetics* (Alabama Press, 1977), p. 247. **67.** Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris, 1953), p. 20. **68.** Georg Lukács, *Ästhetik* (Neuwied und Darmstadt, 1972), IV, p. 67. **69.** De ex., Käte Hamburger, *Das Wort Dichtung*, in: *Literatur und Dichtung* (Stuttgart, 1973), p. 43. **70.** Marc-Mathieu Munch, *Redéfinir la beauté littéraire* (comunicare la al 13-lea Congres A.I.L.C., Tokyo, 1991). **71.** Remy de Gourmont, *Le livre des masques* (Paris, 1923[14]), p. 9. **72.** André Gide, *Journal* (1899—1939), (Paris, 1955), p. 780; idem, *Journal* (1939—1949), *Souvenirs* (Paris, 1955), p. 100. **73.** De ex., Max Bayn, *Literary Aesthetics*, in: *Encyclopaedia of World Literature in the 20th Century* (New York, 1969), p. 276. **74.** De ex., Etiemble-Jeannine Etiemble, *L'art d'écrire* (Paris, 1970). **75.** De ex., *Grundlagen und Technik der Schreibkunst. Handbuch für Schriftsteller, Pädagogen, Germanisten, Redakteure und angehende Autoren*. Hrsg. von Otto Schumann (Gerrsching, 1983). **76.** Roger Caillois, *Babel précédé de vocabulaire esthétique* (Paris, 1978), p. 86, 88. **77.** De ex., *Dictionnaire encyclopédique Alpha* (Paris, 1983), 14, p. 1738. **78.** Emil Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk* (Berlin, 1921), p. 88. **79.** De ex., Vahan D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism*, 1910—1930 (The Hague—Paris, 1974), p. 143. **80.** Rainer Rosenberg, *Eine verworrene Geschichte. Vorüberlegungen zu einer Biographie des Literaturbegriffs*, in: *Aesthetische Grundbegriffe* ... Hrsg. von Karlheinz Bark, Martin Fontius und Wolfgang Thierse (Berlin, 1990), p. 121. **81.** Jean Hytier, *Les arts de littérature* (Alger, 1941), p. 56, 178. **82.** Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 247. **83.** De ex., Eugenio Coseriu, *Tesis sobre el tema "lenguaje y poesia"*, 1971, in: *El Hombre y su Lenguage* (Madrid, Gredos), p. 203. **84.** Helmut Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs* (Göttingen, 1975), p. 70. **85.** Paul Zarifopol, *Pentru arta literară* (București, 1934), pp. 17—41. **86.** Al. Philippide, *Considerații confortabile* (București, 1970), pp. 174—175. **87.** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (București, 1941), *Prefață*, p. 5. **88.** *Lessico Universale Italiano* (Roma, 1973), XII, p. 53. **89.** Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară* (București, 1977), *Imanența literaturii* (București, 1981). **90.** Ion Biberi, *Arta de a scrie și de a vorbi în public* (București, 1972).

II

A1. Otto Ducháček, *Le champs conceptuel de la beauté en français moderne* (Praha, 1960), p. 43, *passim*; **A2.** Adrian Marino, *Tendences esthétiques, La nouvelle beauté*, in: *Les avant-gardes du XXe siècle*. Sous la direction de Jean Weisgerber (Budapest, 1984), II, pp. 726—728. **A3.** Gerhard Goebel, *"Poésie" et "littérature" chez Baudelaire et Mallarmé. Analyse du changement d'un concept*, in: *Romantisme*, 39/1983, p. 73. **A4.** Câteva indicații: Adrian Marino, *Op. cit.*, p. 706, 735. **A5.** Horst Albert Glaser, *Texte—Literatur—Dichtung—Poesie*, in: *Grundzüge der Literatur-und Sprachwissenschaft*· Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus (München, 1973), I, p. 27. **A6.** Werner Ross, *„Dichtung" und „Literatur". Versuch einer terminologischen Verunsicherung*, in: *Literatur und Dichtung*, Hrsg. von Horst Rüdiger (Stuttgart, 1973), pp. 80—81; René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950 (New Haven and London 1991), 7, p. 58. **A7.** Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1991), I, p. 106. **A8.** *Cf.* Victor Erlich, *Russian Formalism. History—Doctrine* (The Hague—Paris, 1969[3]), p. 190.

II
SPECIFICUL LITERAR

I

1. De ex., Julien Benda, *La France byzantine*, 1945 (Paris, 1970), p. 15, 168 sq. **2.** Raymond·Picard, *Nouvelle critique on nouvelle imposture* (Paris, 1965), p. 117, 122. **3.** De ex., Roman Ingarden, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft* (Tübingen, 1976), p. 126. **4.** De ex., Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, 1971), p. 152. **5.** *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes ...*, tr. fr., (Paris, 1965), p. 32. **6.** M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere* tr. rom. (București, 1974), p. 75. **7.** Michel Dragomirescou, *La Science de la littérature* (Paris, 1928), II, p. 24. **8.** John Erskine, *The Characters proper to Literature*, in: *The Literary Discipline* (New York, 1923), pp. 187—231. **9.** Harrison R. Steeves, *Literary aims and art* (New York, 1927), p. VII. **10.** Kelley Griffith, Jr., *The Nature of Literature*, in: *Writing Essays about Literature* .... (San Diego, 1986), pp. 31—40. **11.** Norman N. Holland, *Literature as transformation*, in: *The Dynamics of Literary Response* (New York, 1968), p. 4. **12.** De ex., Gerard Genette, *La littérature comme telle*, in: *Figures* (Paris, 1966), pp. 253—265. **13.** B. Tomaschevski, *La Nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*, in: *Revue des études slaves*, VIII (1928), p. 230, 240. **14.** Boris M. Ejxenbaum, *Literary Environment*, 1929, in: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Ed. by Ladislav Matejka und Krystyna Pomorska (Cambridge, 1971), p. 61, 62. **15.** *Les Thèses*

de 1929, in: *Change*, 3/1969, *Le Cercle de Prague*, p. 39. **16.** B. Eichenbaum, in: *La Théorie de la littérature*, p. 33. **17.** Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, 1960, in: *Essais de linguistique générale*, tr. fr. (Paris, 1963), p. 211. **18.** René Wellek-Austin Warren, *The Theory of Literature*, 1948, Part Four: *The Intrinsec Study of Literature* (New York, 1956[3]), p. 137. **19.** G. Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre (Paris, 1965), p. 34. **20.** Philippe Hamon, *Littérature*, in: *Les Sciences du langage en France au XXe siècle*. Articles recueillis par Bernard Pottier (Paris, 1980), I, p. 281, 295. **21.** Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine* (Paris, 1981), p. 182. **22.** O recapitulare: Manfred Gsteiger, *Werkimmanenz und Historiographie*, in: *Arcadia*, 8 (1973), pp. 167—171. **23.** George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburgh — London, 1904), I, pp. 283—284. **24.** Oscar Walzel, *Das Wortkunstwerk* (Leipzig, 1926), pp. 100—122. **25.** András Horn, *Literarische Modalität* (Heidelberg, 1981), pp. 135—136. **26.** De ex., *Teoria della letteratura*. Testi a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni (Bologna, 1975), p. 63. **27.** Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, 1965[3]), p. XXIX, XXXV, 3, 7, 26, 91, passim. **28.** William Craig Forresi *Literature as asthetic object: the kinesthetic stratum*, in: *J.A.A.C.*, 4/1969. pp. 455—459. **29.** Henryk Markiewicz, *Places of indeterminacy in a literary work*, in: *R. Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics* (Warszawa, 1975), pp. 159—171. **30.** René Wellek-Austin Warren, *Op. cit.*, p. 157. **31.** Referințe numeroase. Indicații de orientare de sinteză: Zoran Konstantinović, *Phänomenologie und Literaturwissenschaft* (München, 1973); Daniel Laferrière, *Ingarden und Husserl versus Literary Semiotics*, in: *Semiotica*, 1—2/1979, pp. 181—196; Eugene H. Falk, *Towards a New Positivism in Literary Scholarship*, in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Wellek* (Bern, 1984), I, pp. 175—183; Sarah Lawall, *René Wellek: Phenomenological Literary Historian*, *Op. cit.*, I, pp. 393—415. **32.** Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. XXXVI, 26, 34. **33.** Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1965), p. 152. **34.** Thomas Fries, *Die Wirklichkeit der Literatur* (Tübingen, 1975). **35.** Karl Otto Conrady, *Einführung in die Neuere Deutsche Literaturwissenschaft* (Reinbeck bei Hamburg, 1968). **36.** Un singur exemplu: Tzvetan Todotov, *La notion de littérature*, in: *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 13. **37.** Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris, 1963), p. 11. **38.** De ex., Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, 1959), p. 25; *L'espace littéraire* (Paris, 1955), p. 40, 294, 304 etc. **39.** Suzan Langer, cf. Northrop Frye, *On culture and literature* ... (Chicago and London, 1978), p. 114; C.J. Van Rees, *Some Issues in the Study of Conceptions of Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories*, in: *Poetics*, 10 (1981), p. 49. **40.** George Saintsbury, *Op. cit.*, II, p. 225. **41.** De ex., Gérard Genette, *Seuils* (Paris, 1987), p. 270. **42.** Roman Jakobson, *Noua poezie rusă* (în rusește), (Praga, 1921), p. 11, cf. *Théorie de la littérature*, p. 37; *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 15. **43.** De ex., Boris Eikhenbaum, *La vie littéraire*, 1924, tr. fr., in *Manteia*, IX—X (1970), p. 97.

44. Antoine Compagnon, *La Troisième république des lettres. De Flaubert à Proust* (Paris, 1983), p. 175. 45. De ex., *Présentation*, in: *Poétique*, 1/1970, p. 2. 46. Boris M. Ejxenbaum, *Op. cit.*, p. 62. 47. De ex., Gérard Genette, *Palimpsestes. Littérature au second degré* (Paris, 1982), p. 7. 48. René Wellek, *The Attack on literature and other essays* (Chapel Hill, 1982), p. 62. 49. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978), p. 99. 50. Robert Scholes, *Structuralism in literature* (New Haven and London, 1977[2]), p. 28. 51. R. H. Stacy, *Defamiliarization in language and literature* (Syracuse University Press, 1977). 52. De ex., Samuel R. Levin, *Internal and External Deviation in Poetry*, in: *Word*, 21 (1965), pp. 225—237 (*cf.* și *Poetica americană. Orientări actuale* ... de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, 1981, pp. 103—113). 53. Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur* (München, 1981), pp. 69—83. 54. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, p. 491. 55. Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images. A Literary Iconology* (Princeton 1977), p. X. 56. Jouri Lotman, *La structure du texte artistique*, tr. fr. (Paris, 1973), pp. 397—404. 57. Jurij Tynianov, *Le fait littéraire*, 1924, tr. fr. in: *Manteia*, IX—X (1970), p. 86. 58. V. Sklovski, in: *Théorie de la littérature*, p. 83 59. *Ce este literatura ? Școala formală rusă*. Antologie și prefață de Mihai Pop (București, 1983), p. 445. 60. Roman Jakobson, *Réponses*, in: *Poétique*, 57/1984, p. 24. 61. Victor Erlich, *Op. cit.*, p. 199; Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 23. 62. *Présentation* p. 2. 63. De ex., *Canons*. Ed by Robert von Hallberg (Chicago—London, 1984); *The Hospitable Canon*, Virgil Nemoianu and Robert Royal (eds.), (Amsterdam—Philadelphia, 1991); Virgil Nemoianu, *Bătălia Canonică — de la critica americană la cultura română*, in: *România literară*, 41/1990. 64 Thomas Bleicher, *Literaturkomplexe in komparatistischer Perspektive*, in: *Neohelicon*, VIII, 2(1981), pp. 35—72; 65. Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 299—305. 66. De ex., Victor Sklovski, in: *Théorie de la littérature*, p. 83. 67. Michel Dragomirescou, *Op. cit.*, II, p. 23. 68. Daniel Delas et Jacques Filliozat, *Linguistique et poétique* (Paris, 1973), p. 44. 69. *Rhétorique de la poésie par le groupe M.* (Bruxelles, 1975), p. 75. 70. Paul Valéry, *Tel Quel*, in: *Oeuvres*. Ed. établie et annotée par Jean Hytier (Paris, 1960), II, p. 548. 71 Victor Erlich, *Op. cit.*, p. 276. 72. Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* tr. fr., (Paris, 1983), p. 26. 73. Michel Dragomirescou, *Le premier congrès d'histoire littéraire de Budapest* (Bucarest, 1931), p. 6. 74. E. Lovinescu, *Memorii* (București, 1937), III, p. 225; C. Călinescu, *Istoria literaturii române* ... (București, 1982[2]), p. 770, passim. 75. G. Ivănescu, *Un nou concept critic*, in: *Luceafărul* 50/1987. 76. Vasile Florescu, *Retorica și neoretorica* (București, 1973), p. 207. 77. De ex., Irina Bădescu, *La littérarité en procès*, in: *C.R.E.L.*, 4/1985, pp. 33—40; Solomon Marcus, *În căutarea literarității*, in: *Artă și știință* (București, 1986), pp. 228—231. 78. Monica Spiridon, *Despre „aparență" și „realitatea" literaturii* (București, 1984). 79. J. Tynianov, *Op. cit.*, p. 74. 80. Paul Valéry, *Op. cit.*, I, p. 611, 1324, 1440, 1444; II, p. 569 etc. 81. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, 1964); idem, *Linguistique et littérature*, in: *Languages*, 12/1968 p. 1; *Essais critiques*, pp. 262—263; *Critique et vérité*, p. 58; *Sur la littérature*

p. 7. **82.** Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1977), pp. 348—349; *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 9; *Poétique*, in: *Qu'est-ce que le structuralisme* (Paris, 1968), p. 128; *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 12, 32 etc. **83.** Gerard Genette, *Figures* (Paris, 1966), p. 149. **84.** Thomas Clark Pollock, *The nature of literature: its relations to science, language and human experience* (Princeton, 1942), pp. 95—101, 213 etc. **85.** Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, 1957 (Princeton, 1971), p. 17. **86.** André Jolles, *Formes simples*, 1930 (Paris, 1972), p. 16. **87.** Thomas Fries, *Op. cit.*, p. 32. **88.** Harald Weinrich, *Tempus. Beschprochene und erzählte Zeit* (Stuttgart, 1964). **89.** Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione* (Torino, 1967), p. 31. **90.** Tzvetan Todorov, *Poétique* ..., p. 102, 107. **91.** Idem, *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 296. **92.** Julia Kristeva, *Polylogue* (Paris, 1977), p. 27; François Wahl, *Littérature science, idéologie*, in: *Critique*, 239/1967, p. 537. **93.** J. L. Austin, *How to do things with words* (London, 1962). **94.** Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature*, in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4, 1/1971, p. 13, 17; *Poetica americană*, p. 193; *Speech, Literature and the Space Between*, in: *N.L.H.*, 1/1971, pp. 53—54; *Literature as act*, in: *Approaches to Poetics*. Ed. with a Foreword by Seymour Chatman (New York—London, 1973), p. 97 (*Poetica americană* ... p. 200—225). **95.** Vladimir Maiakowski, *Lettre sur le futurisme*. tr. fr., in: *Action poétique*, 48/1971, p. 35. **96.** De ex., Henryk Markiewicz, *The Limits of Literature*, in: *N.L.H.*, 1/1972, p. 6. **97.** Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 210. **98.** Thomas Munro, *Four houndred Arts and types of Art: a classified List*, in *J.A.A.C.*, XVI (1957), pp. 57—60; Volker Bohn, *Literaturwissenschaft. Probleme ihrer theoritischen Grundlegung*. Hrsg ... (Stuttgart, 1980), p. 24, 36. **99.** Oskar Walzel, *Op. cit.*, p. 110; Felix Vodicka, *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München, 1976), p. 30, 31. **100.** Pentru domeniul italian, de ex.: *Litteratura e questioni della lingua*. A cura di Paolo Zolli (Bologna, 1979). **101.** Remy de Gourmont, *Du style et de l'écriture*, in: *La culture des idées*, 1909, (Paris, 1916[7]), pp. 3—39. **102.** De ex., Margaret Macdonald, *Le langage de la fiction*, in: *Poétique*, 78/1989, p. 226. **103.** Heinrich F. Plett, *La Stylistique*, in: *Théorie de la littérature*. Ouvrage collectif présenté par A. Kibédi Varga (Paris, 1981), pp. 155—156; *Literary Style. A Symposium*. Ed. by Seymour Chatman (London—New York, 1971); o sinteză rapidă: Oswald Ducrot-Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1972), pp. 101—105. **104.** Michel Riffaterre, *Essais de stylistique structurale* (Paris, 1971), pp. 145 sq. **105.** Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, 1964), p. 19. **106.** Georg Lukács, *Balzac und der Französische Realismus* (Berlin, 1958), p. 57. **107.** Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 156. **108.** *Ce este literatura?*, p. 204, 206. **109.** De ex., Gerö von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969[3]), p. 440. **110.** De ex., Mikhail Bakhtine, *Op. cit.*, p. 94; Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, tr. fr., (Paris, 1983), p. 36. **111.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, p. 486. **112.** Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 27; Mikhael Bakhtine, *Op. cit.*, pp. 195—196. **113.** Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris, 1954), p. 360. **114.** Paul Valéry, *Op.*

cit., I, p. 1362. **115.** *Ce este literatura ?*, p. 466; Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 57, 64. **116.** Alastair Fowler, *Kinds of Literature* ... (Cambridge, 1982), p. 13; Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Paris, 1966), p. 14; un număr monografic: *The language of literature*, in: *N.L.H.*, IV, 4 (1973), etc.; referințe numeroase. **117.** Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt/M, 1971), I, p. 29. **118.** Georges Poulet, *La conscience critique* (Paris, 1971), p. 279. **119.** Elias L. Rivers, *Prolegomena, Grammatologia, Literature as the Disembodiment of Speech*, in: *What is Literature*. Ed with an Introduction by Paul Hernadi (Bloomington—London, 1978), p. 87. **120.** Roland Barthes, *Leçon* (Paris, 1978), p. 16. **121.** Stanley E. Fish, *How Ordinary is Ordinary Language*, in: *N.L.H.*, V, 1 (1973), pp. 41—54. **122.** De orientare generală: Gérard Genette, *Langue organique, langue poétique*, in: *Poétique*, 15/1973, pp. 285—291; Leo Hoye, *On Literature, literary text and literary language* in: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*. 2/1987, p. 30. **123.** Eugenio Coseriu, *Tesis sobre el tema „lenguaje y poesia"*, 1981, in: *El Hombre y su Lenguaje* (Madrid, Gredos), p. 203. **124.** Nicolas Ruwet, *Language, musique, poésie* (Paris, 1972), p. 210—227; Gerard Genette, *Figures*, II, p. 19. **125.** Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine* ... pp. 104—105. **126.** René Wellek, *The Attack on literature and other Essays* (Chapel Hill, 1982), pp. 29—30, 82, 115, 157; *A History of Modern Criticism*, V, p. 270. **127.** E.-M. Cioran, *Valéry face à ses idoles* (Paris, 1970), p. 38. **128.** Geoffrey M. Hartmann, *Beyond Formalism. Literary Essays. 1958—1970* (New Haven and London 1970); Tomas Pavel, *Le Mirage linguistique* (Paris, 1988), p. 129. **129.** Solomon Marcus, *Poetica matematică* (București, 1970); Idem, *Limbaj științific și limbaj poetic* in: *Artă și știință* (București, 1986), p. 79—161. **130.** Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, in: *Opere* (București, 1975), 4, pp. 30—35; idem, *Lo studio della lingua letteraria e dello stile nel periodo* 1940—1960 (Modena, 1962). **131.** Crișu Dascălu, *Dialectica limbajului poetic* (Timișoara, 1986). **132.** I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, II, *Limbajul poeziei culte* (București, 1985). **133.** Mircea Eliade, *La Țigănci* (București, 1970), p. 518. **134.** Marius Ghica, *Omul poietic pe tărîmul limbajului* (Craiova, 1989); *cf.* și Adrian-Paul Iliescu, *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei* (București, 1989). **135.** Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1915 (Paris, 1969), p. 43, 124, 139. **136.** *Théorie de la littérature* ... p. 123. **137.** Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 486. **138.** Jurij Lotman, *The Content and Structure of the Concept of „Literature"*, in: *P.T.L.*, 1 (1976), p. 353, 356. **139.** Robert Musil, *Gesammelte Werke* (Reinbeck bei Hamburg, 1978), 8, p. 1210. **140.** Numeroase referințe. De ex., Ignazio Ambrogio, *Sul concetto di letteratura come funzione-sistema*, in: *Ideologie e techniche Letterarie* (Roma, 1974), pp. 163—182; G. Guglielmi, *op. cit.*,; Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London, 1975), p. 126. **141.** De ex., Félix Martinez Bonati, *La structura de la obra literaria* (Barcelona, 1972²). **142.** Claudio Guillén, *Literature as System* (Princeton, 1971), pp. 375—419, 499, passim; Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 193—203. **143.** De ex., Gerard Genette, *Structuralisme et critique littéraire*, in: *Figures* (Paris, 1966), p. 155. **144.** Emile Benveniste, *„Structure" en*

linguistique, in: *Problèmes de linguistique générale* (Paris, 1966), pp. 91—98; *Letteratura e structuralismo*. A cura di Luigi Rosiello (Bologna, 1974). **145.** *Sens et usages du terme „structure" dans les sciences humaines et sociales* (La Haye 1962); Jean Viet, *Les méthodes structuralistes dans les sciences sociales* (Paris, 1967). **146.** Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. 34, 42, 107 etc. **147.** Jan Mukařovský, *Studii de estetică*, tr. rom. (București, 1974). **148.** Leo Spitzer, *Representative Essays*, Ed. by Alban F. Forione etc. (Standford, 1988), p. 441. **149.** Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in: *Communications*, 8/1966, pp. 7—21. **150.** René Wellek—A. Warren, *Op. cit.*, p. 28, 142—157. **151.** De ex. Robert Scholes, *Structuralism in literature. An introduction*, 1974 (London, 1977[2]), p. 110. **152.** Itamar Even-Zohar, *Polysistem Theory*, in: *Poetics Today*, I, 1—2 (1979), pp. 287—310; José Lambert, *Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème* (Leuven, Katholick Universiteit, Paper, 29, 1983). **153.** Adrian Marino, *Modèle et structure*, *Op. cit.*, pp. 203. 212. **154.** De ex., René Wellek, recenzie (R. Scholes, *Structuralism in literature*), in: *J.E.G.P* 3/1974, pp. 459—462; idem, *The Attack on Literature*, p. 30, 82. **155.** De ex,. Eugenio Donato, *Of Structuralism and Literature*, in: *Velocities of Change*. Ed. by Richard Macksey (Baltimore and London, 1974), p. 174. **156.** Endre Bojtár, *Op. cit.*, p. 33. **157.** Paul Valéry, *Op. cit.*, II, p. 801. **158.** Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice* (București, 1944[2]), pp. 251—268. **159.** Adrian Marino, *Introducere în critica literară* (București, 1968), pp. 28—30. **160.** De ex., Marin Mincu, *Prefață* in: Maria Corti, *Principiile comunicării literare* (București, 1981), p. 8. **161** Ferdinand de Saussure, *Op. cit.*, p. 33. **162.** Roman Jakobson, *A la recherche de l'essence du langage*, in: *Problèmes du langage* (Paris, 1966), pp. 22—38. **163** C. K. Ogden—J. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (London, 1960). **164.** Donald G. Marshall, *The Ontology of the Literary Signs. Notes toward a Heideggerian Revision of Semiology*, in: *Martin Heidegger and the question of literature*. Ed. William V. Spanos (Bloomington—London, 1979), pp. 271—294. **165.** William Empson, *Seven types of ambiguity*, 1930 (London, 1947). **166.** Ferdinand de Saussure, *Op. cit.*, p. 101. Emile Benveniste, *Nature du signe linguistique*, *Op. cit.*, pp. 49—55. **167.** Eugenio Coseriu, *L'Arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffs* in: *Archiv für die neueren Sprachen und Literatur*, 204 (1967—1968), pp. 81—112. **168.** W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Kentucky, 1954); Robert M. Browne, *Typologie des signes littéraire*, in: *Poétique*, 7/1971, pp. 334—353. **169.** Jan Mukařovský, *Littérature et sémiologie*, in: *Poétique*, 3/1970, pp. 386—398; Miroslav Červenko, *L'Oeuvre littéraire en tant que signe*, in: *Change*, 10/1972, pp. 201—214; **170.** Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), p. 37; *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris, 1975), p. 80; Idem, *Le bruissement de la langue* (Paris, 1984), p. 135. **171.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 12. **172.** Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 243. **173.** Michael Riffaterre, *Le tissu du texte*, in: *Poétique*, 34/1978, p. 195. **174.** De ex., Roland Barthes, *Critique et vérité*, pp.52—55; Gerard Genette, *Figures*, p. 154. **175.** Ezra Pound, *ABC of Reading* (London,

1934), p. 14. **176.** René Wellek, *Concepts of Criticism* p. 293. **177.** Monroe C Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958), p. 126; alte definiții în același sens, *cf.* Yvor Winters, *The Function of Criticism* (Denver, 1957), pp. 22—23. **178.** Tzvetan Todorov, *Literature and semiotics*, in: *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics.* Ed by Thomas A. Sebeock, (Lisse, 1975), p. 102. **179.** *Roland Barthes ...* (Paris, 1975), p. 123. **180.** Julia Kristeva, in: *Essais de sémiotique poétique*, par A. J. Greimas (Paris, 1970), p. 210; în general: *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse* (Paris, 1969). **181.** De ex., Götz Wienold, *Semiotik der Literatur* (Frankfurt/M., 1972); U. Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, 1976), tr. rom., 1982; Robert Scholes, *Toward a Semiotics of Literature*, in: *What is Literature? ...* (Bloomington—London, 1978), pp. 231—250; Cesare Segre, *Il segno letterario*, in: *Semiotica filologica* (Torino, 1979), pp. 39—44; de același și *I Segni e la Critica* (Torino, 1969); *Le champ sémiologique. Perspectives internationales.* Sous la direction de André Helbo (Bruxelles, 1979); *La literatura como signo.* Coordonator José Romero Castillo (Madrid, 1981); J. C. Coquet, *Sémiotique. L'École de Paris* (Paris, 1982). **182.** Colin A. Lyas, *The semantic definition of literature*, in: *The Journal of Philosophy*, 66 (1969), pp. 81—95 despre definiția lui Monroe C. Beardsley, *op. cit.*, p. 126. **183.** K. Boullart, in: *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires.* Ouvrage dirigé par Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (Paris—Gembloux, 1987), p. 79. **184.** De ex., Guido Guglielmi, *Funzione Semantica della poesia*, in: *Letteratura come sistema e come funzione* (Torino, 1978), pp. 9—26. **185.** Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XX-e siècle* (Paris, 1987), p. 118. **186.** Raymond Picard, *Op. cit.*, p. 113. **187.** Tzvetan Todorov, *Literature and semiotics*, p. 97, 101. **188.** Roland Barthes —Maurice Nadeau, *Sur la littérature* (Grenoble, 1980), pp. 19—20. **189.** Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 102. **190.** Paul Miclău, *Le signe linguistique* (Paris, 1970). **191.** Solomon Marcus, *Semiotica folclorului. Abordare lingvistico-matematică.* Sub redacția ...), tr. fr. (Paris—București, 1978). **192.** Paul Miclău, *Signes Poétiques* (București, 1983), **193.** Îndeosebi: Marin Mincu, *Prefață* la D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiotice în Commedia lui Dante*, tr. rom. (București, 1979), pp. 5—7; idem, *Semiotica literară italiană* (București, 1983). **194.** În același sens: Maria Carpov, *Captarea sensurilor* (București, 1987). **195.** Alexandre Ciorănescu, *Troisième articulation: la littérature*, in: *Diogène*, 109/1980, pp. 3—24. **196.** Solomon Marcus, *Approches sémiologiques en Roumanie*, in: *Le champ sémiologique. Recherches internationales ...*, pp. N1—N10. **197.** Aurel Codoban, *Structura semiologică a structuralismului* (Cluj-Napoca, 1984). **198.** Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, in: *Essais de linguistique générale*, tr. fr., (Paris, 1963), p. 214; tr. rom. in: *Probleme de stilistică* (București, 1964), p. 88; cf. și critica lui Eugenio Coseriu, *Textlinguistik. Eine Einführung* (Tübingen, 1981²), pp. 56—68. **199.** B. Tomachevski, *Op. cit.*, p. 239. **200.** *Formalisme russe, structuralisme tchèque*, in: *Change*, 3/1969, p. 55. **201.** Jan Mukařovský, *La denomination poétique et la fonction esthétique de la langue*, in: *Poétique*, 3/1970, p. 392, 394. **202.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, p. 15. **203.** Idem, *Essais de linguistique générale*, p. 218. **204.** Marshall McLuhan, *The Medium is the Message* (with Quentin

Fiore), (New York, 1967). **205.** Jan Mukařovský, *Op. cit.*, p. 393. **206.** William R. Paulson, *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information* (Ithaca and London), p. 88, 99, etc. **207.** Seymour Chatman, *La struttura della comunicazione letteraria*, in: *Strumenti critici*, 1/1974, pp. 1—40. **208.** Maria Corti, *Principi della communicazione letteraria* (Milano, 1976); un rezumat al problemei: Pierre Bange, *Propositions pour une science empirique de la communication littéraire*, in: *Degrès*, 39—40/1984, e 1—e 19. **209.** Roman Jakobson, *Essais* ... pp. 30—31, 63, 218; *Questions*. pp. 485—486. **210.** De ex., Groupe M, *Op. cit.*, pp. 16—18. **211.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p. 20. **212.** Jouri Lotman, *Op. cit.*, p. 36. **213.** Josette Ray—Debove, *Lexique sémiotique* (Paris, 1979), p. 91. **214.** Jean Onimus, *La comunication littéraire. Culture et savoir* (Paris, 1970); Gerhard Pasternak, *Literatur als Modell und Kommunikationsystem*, in: *Theoriebildung in der Literaturwissenschaft* ... (München, 1975), pp. 84—99; Knut Hickethier/Karl Riha, *Die literarische Kommunikation und die Massenmedien*, in: *Literaturwissenschaft, Grundkurs* 2. Hrgb. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath (Reinbeck bei Hamburg, 1981), pp. 253—271 etc. **215.** De ex., Robert Escarpit, *L'écrit et la communication* (Paris, 1973), p. 75. **216.** De ex., Gerald Graff, *Literature against itself* (Chicago—London, 1979), p. 47. **217.** Marcello Pagnini, *Pragmatica delle letteratura* (Palermo, 1980), p. 17; Roland Barthes, *Roland Barthes* ..., p. 80. **218.** Robert Scholes, *Toward a Semiotics of Literature*, in: *What is literature?* p. 233, 245. **219.** Max Eastman, *The Literary Mind* (New York, 1931), p. 79. **220.** Robert Escarpit, *Lecture passive et lecture active*, in: *Bulletin des Bibliothèques de France*. 14/1969), p. 361; *L'écrit et la communication*, p. 66, 73; *cf.* şi *L'acte littéraire est-il un acte de communication?* in: *Filoloski pregled*, 1—2/1963, pp. 17-21. **221.** Nicole Robine, *La lecture*, in: *Le littéraire et le social* (Paris, 1970), p. 225—226; Harold G. McCurdy, *The Psychology of Literature*, in: *International Encyclopaedia of Social Science*, 9 (1968), p. 426. **222.** Julia Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, in: *Théorie de l'ensemble* (Paris, 1968), p. 298. **223.** Robert Escarpit, *L'écrit et la communication*, p. 63. **224.** Idem, *Théorie générale de l'information et de la communication* (Paris, 1976), p. 190. **225.** Idem, *L'écrit et la communication*, p. 61. **226.** Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte* (Paris, 1973). **227.** Robert Scholes, *Op. citț.* p. 235; Josef Ernst, *Computer Poetry: An Act of Desinterested Communication*, in: *N.L.H.* 2/1992, pp. 451—465; în general: Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik* (Reinbeck bei Hamburg, 1969). **228.** Eugenio Coseriu, *Op. cit.*, pp. 61—62. **229.** George Mounin, *Op. cit.*, p. 53. **230.** I. Coteanu *Op. cit.*, p. 21, 22, 24, 167—168; Gabriela Duda, *Quelques remarques sur l'usage du terme „code" dans la recherche poétique*, in: *Revue roumaine de linguistique*, 2/1986, pp. 165—169. **231.** Tudor Vianu, *Op. cit.*, 4, pp. 30—35, 24—29. **232.** Maria Cornelia Bârliba, *Paradigmele comunicării* (Bucureşti, 1987). **233.** De ex., E. D. Hirsch, Jr., *What isn't literature?*, in: *What is literature?*, pp. 24—34. **234.** De ex., Leo Pollmann, *Op. cit.*, p. 41. **235.** Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, §7, pp. 19—24 passim; *Ein Grenzfall des literarischen Werks*, in: *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, pp. 102—109. **236.** De ex.,

Buchkritik in deutschen Zeitungen (Hamburg, 1968), p. 37. **237.** Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 467; I. Lotman, *Op. cit.*, p. 394. **238.** Earl Miner, *Literary Diaries and the Boundaries of Literature*, in: *Y.C.G.L.*, 21/1972, pp. 46—51. **239.** Hermann Bausinger, *Wege zur Erforschung der trivialen Literatur*, in: *Studien zur Trivialliteratur*. Hrsg. Heinz Otto Burger (Frankfurt/M., 1968), pp. 13—15. **240.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, p. 91 **241.** Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. 18. **242.** De ex., Hans Friedrich Foltin, *Die minderwertige Prosaliteratur. Einleitung und Bezeichnungen*, in: *D.V.L.G.*, 39(1965), p. 393. **243.** Werner Ross, *Die schöne und die Schein-Literatur*, in: *Merkur*, 389/1980 pp. 1062—1064. **244.** Louis Peter de Vries, *The Nature of Poetic Literature* (Washington, 1930), p. 5. **245.** Benedetto Croce, *Poesia e non poesia:* in: *Indagini su Hegel e schiaramenti filosofici* (Bari, 1952), pp. 257—260; **246.** Idem, *La Poesia*, 1936 (Bari, 1969), p. 56, 58. **247.** *La Poesia opera di verità, La letteratura, opera di civiltà*, in: *Indagini ...*, p. 229—243. **248.** De ex., Karl Otto Conrady, *Gegen der Mistifikation von Dichtung und Literatur*, in: *Literatur und Dichtung*, pp. 64—69. **249.** Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of Arts*, in: *Ideas in Cultural Perspective*, Ed. by Philip P. Wiener and Aaron Noland (New Brunswick, 1962), pp. 145—206. **250.** Helmut A. Hatzfeld, *Literature through Art ...*; 1952 (Chapel Hill, 1969); Etienne Souriau, *La Correspondance des arts* (Paris, 1969). **251.** De ex., *Actes du IX-e Congrès de l'A.I.L.C.*, vol. 3, *La littérature et les autres arts* (Innsbruck, 1981); bibliografii în *Y.C.G.L.*, referinţe foarte numeroase. **252.** René Wellek-Austin Warren, *Op. cit.*, p 25. **253.** John R. Searle, *The logical status of fictional discourse*, in: *N.L.H.*, 2/1975 p. 320. **254.** William R. Paulson, *Op. cit.*, p. 184. **255.** Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 114. **256.** Oskar Walzel, *Grenzen von Poesie und Unpoesie* (Frankfurt/M. 1937), p. 1. **257.** H. Markiewicz, *The Limits of Literature*, in: *New Directions in Literary History*. Ed. by Ralph Cohen (Baltimore, 1974), p. 195. **258.** Northrop Frye, *The Stubborn Structure* (Ithaca, 1970), p. 85. **259.** De ex., G. P. Henderson, *The Idea of Literature*, in: *Aesthetics in the Modern World*. Ed by H. Osborne (London, 1968), p. 265. **260.** Richard Ohmann, *Speech Arts and the Definition of Literature* in: *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1/1971, p. 1. **261.** Benedetto Croce, *Poesia antica e moderna* (Bari, 1950), p. 263. **262.** De ex., Henry W. Wells, *The Realm of Literature* (New York, 1927), pp. 34—54; Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 37. **263.** G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 3; *Istoria literaturii române. Compendiu* (Bucureşti, 1945), p. VI, IX. **264.** Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, 1969 (Bucureşti, 1971[2]), p. 2—38. **265.** Mariana Ciolac, *Problèmes de sociolinguistique scolaire: l'évaluation des faits littéraires/non littéraires dans les lycées pédagogiques* in: *Revue roumaine de linguistique*, 4/1986, pp. 311—316.

II

A1. *Cf.* Marcelino Menendez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1962[3]), II, p. 218. **A2.** *Cf.* Victor Erlich, *Russian Formalism. History and Doctrine* (The Hague-Paris, 1969[3]), pp. 177—179, 190; consultarea indexului

este necesară pentru întreg acest ansamblu de noțiuni. **A3.** Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1969), p. 16; Tomas Pavel, *Le Mirage linguistique* (Paris, 1988), p. 11, 28. **A4.** *Cf.* William E. Harkins, *Slavic Formalistic Theories in Literary Scholarship*, in: *Word*, 2/1957, pp. 179—180. **A5.** René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 4, p. 325; V./p. 115, 193, 246, 251; VI, p. 246, 290. **A6.** Siegfried J. Schmidt, *Pragmatik/Pragmatics*, II, *Zur Grundlegung einer expliziten Pragmatik* (München, 1976) Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980). **A7.** René Wellek, *Stylistics, Poetics and Criticism*, in: *Discriminations* (New Haven and London, 1970), pp. 327—343; Henryk Markiewicz, *Stilul textului literar și cercetarea sa*, în: *Conceptele științei literaturii*, tr. rom. (București, 1988), pp. 109—133; **A8.** *Cf.* Leo Hoye, *On literature, literary text and literary language*, in: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Philologia, 2/1987, p. 29. **A9.** *Cf.* Ionatan Culler, *La littérarité*, in: *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives...* (Paris, 1989), p. 34. **A10.** Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești* (București, 1988) · *cf.* de aceeași autoare: *Elemente de stilistică aplicată* (Timișoara, 1989). **A11.** Endre Bojtár, *Slavic structuralism* (București, 1985) p. 33, 44—45, 70 · despre „istoria" ideii de sistem sincronic: René Wellek, *A History of Modern Criticism* (New Haven and London, 1991), 7, p. 346, 411, 413, Steven Tötösy de Zepetnek, *Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies*, in: *Canadian Review of Comparative Literature*, 1—2/1992, pp. 21—93. **A12.** René Wellek, *Concepts of Form and Structure in Twentieth Century Criticism*, in: *Concepts of Criticism* (New Haven and London, 1963), pp. 54—68 · idem, *A History of Modern Criticism*, 6, p. 283; Georges Mounin, *La littérature et ses technocraties* (Paris, 1978), p. 42, 185 etc **A13.** *Cf.* Endre Bojtár, *Op. cit.*, p. 66. **A14.** Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, p. 117. **A15.** *Cf.* D.W. Fokkema-Elrud Kunne Ibsch. *Theories of literature in the Twentieth Century* (London, 1977), p. 41. **A16.** T.S. Eliot, *cf.* Jean Seznec, *On two definitions of literature* (Oxford, 1952), p. 12. **A17.** *Cf.* Victor Erlich, *Op. cit.*, p. 173.

III

AUTONOMIA LITERATURII

I

1. George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburgh — London, 1904), III, p. 119. **2.** Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 273. **3.** *Méthodes du Texte. Introduction aux études littéraires.* Ouvrage dirigé par Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (Paris — Gembloux, 1987), p. 295. **4.** Tudor Vianu, *Autonomia, eteronomia și pantonimia artei* (capitol din *Estetica*), in: *Opere* (București, 1976), 6, pp. 218—222; idem, *Structura autonomă și expresivitatea operelor* (= *Tezele unei filosofii a operei*), în: *Opere* (București, 1978), 7, pp. 534—537. **5.** *Autono-*

mie și libertate, in: *Estetica* (București, Ed. Ac. Rep. Soc. România, 1983), pp. 183—185; Nicolas Tertulian, *Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art*, in: *Lire* (Paris, 1976), pp. 110—140. **6.** De ex., Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature*, in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4, 1/1971, p. 19. **7.** Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 148. **8.** Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, 1960, in: *Essais de linguistique générale*, tr. fr. (Paris, 1963) p. 218. **9.** George Saintsbury, *Op. cit.*, III, p. 541. **10.** De ex., Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1968²), pp. 9—10, paasim. **11.** Jurij Lotman, *The Content and Structure of the Concept of "Literature"*, in: *P.T.L.* 1(1976), pp. 340—341; Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978), p. 97. **12.** Tzvetan Todorov, *Poétique*, in: *Qu'est-ce que le structuralisme* (Paris, 1968), p. 117. **13.** Jonathan Culler, *Structuralist poetics* (London 1975), p. 255. **14.** René Wellek, *Literary History*, in: *Literary Scholarship. Its Aims and Methods* (Chapel Hill, 1941), p. 130. **15.** Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry...* (New York, 1938), p. IV. **16.** Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française* (Paris, 1936), p. VII. **17.** De ex., Gerard Genette, *Figures* (Paris, 1966), p. 156. **18.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 43. **19.** René Wellek — Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1956³), p. 73—269. **20.** René Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven and London, 1965³), p. 52. **21.** Henryk Markiewicz, *The Limits of Literature*, in: *New Directions in Literary History*. Ed. by Ralph Cohen (Baltimore, 1974), p. 189. **22.** Benedetto Croce, *Indagini su Hegel e schiaramenti filosofici* (Bari, 1952), p. 231. **23.** Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 157, 161. **24.** Franz Kafka, *Journal*, tr. fr. (Paris, 1954), p. 289; în același sens, Georges Bataille, *La littérature et le mal* (Paris, 1957), p. 8. **25.** Roman Jakobson, *Questions de poétique* (Paris, 1973), p. 23; în același sens: Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine...*, (Paris, 1981), p. 74. **26.** De ex., René Wellek, *Concepts of criticism* (New Haven and London, 1965³), p. 343; idem, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapell Hill, 1982), p. 51. **27.** G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, 1945 (București, 1965), pp. 6—7. **28.** Benedetto Croce, *Estetica* (Bari, 1941⁷), p. 293. **29.** René Wellek, *Op. cit.*, pp. 293. **30.** Thomas Bleicher, *Grenzüberschreitende Literatur als komparatistischer Gegenstand*, in: *Neohelicon*, VII, 2/1979, p. 81. **31.** Etienne Souriau, *La Correspondance des arts* (Paris, 1969). **32.** C.P. Snow, *The Two Cultures: And a Second Look* (New York, 1963). **33.** Thomas Clarck Pollock, *The Nature of Literature: its Relations to Science, Language and Human Experience*, 1942 (Princeton, 1945), p. 9. **34.** De ex., Gerhart Hauptmann, *Kunst und Wissenschaft*, 1912, in: *Was will Literatur?* Hrsg. von Josef Billen und Helmut H. Koch (Padeborn, 1975), I, pp. 276—278. **35.** R.A. Scott — James, *The Making of Literature* (London, 1970), 32. **36.** Roland Barthes, *Science versus Literature* 1967, in: *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. Edited and introduced by K.M. Newton (New York, 1983), pp. 140—144. **37.** E. Lovinescu, *Critice*, IX, *Poezia nouă* (București, 1923), pp. 6—7, numeroase alte referințe. **38.** Ion Ianoși, *Ne Arta — Arta* (București, 1982); Solomon Marcus, *Arte și științe* (București, 1986). **39.** Vasile Florescu

Conceptul de literatură veche (Bucureşti, 1968), p. 216. **40.** Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, 1941 (Paris, 1973), p. 147. **41.** De ex., Benedetto Croce, *Poesia antica e moderna* (Bari, 1950), p. 71. **42.** Idem, *La Poesia* (Bari, 1969[6]), p. 15; numeroase alte referinţe. **43.** Oskar Walzel, *Grenzen von Poesie und Unpoesie* (Frankfurt a/M., 1937). **44.** De ex., Boris Tomaševsky, *Teoria della letteratura*, tr. it. (Milano, 1978), p. 27. **45.** Max Bense *Die Realität der Literatur* (Köln, 1971), p. 24, 31, 39; *Rhétorique de la poésie par le groupe M...* (Bruxelles, 1977), p. 11, 15. **46.** Jacques Maritain, *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie* (Paris, 1966), p. 65. **47.** René Wellek — Austin Warren, *Op. cit.*, p. 33. **48.** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1957), I, p. 1455. **49.** Benedetto Croce, *Pretese di bella letteratura nella storia della filosofia*, 1943, in: *Pagine Sparse* (Bari, 1960[2]), I, p. 435—447. **50.** De ex., Lionel Trilling, *The Meaning of a Literary Idea*, in: *Literal Imagination* (London, 1961), p. 282. **51.** G. Ibrăileanu, *Scriitori şi curente* (Iaşi, 1930[2]), p. 79. **52.** De ex., R.A Scott — James, *Op. cit.*, p. 22. **53.** Roman Jakobson, *Réponses*, in: *Poétique*, 57/1984, p. 23. **54.** Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, in: *Situations* (Paris, 1948), II, pp. 164—166; Marc Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art* (Paris, 1973), p. 311. **55.** Hans Magnus Enzesberger, *Poesie und Politik*, in: *Einzelheiten* (Frankfurt/M., 1976), pp. 333—353. **56.** Un singur exemplu: Fernando Pessoa, *Páginas de estetica e de teoria e critica literarias...* (Lisboa, 1973[2]), pp. 54—55. **57.** André Gide, *Journal*, 1939—1945 (Paris, 1956), p. 52 (formula se repetă). **58.** *Arta şi morala în istoria gândirii româneşti* (Bucureşti, 1983); Petru Comarnescu, *Kalokagathon* (Bucureşti, 1985). **59.** De ex., H.L. Knickerbocker — H. Willard Reninger, *Interpreting Literature* (New York, etc., 1960), pp. 1—2. **60.** Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1966), III, p. 895. **61.** Mihai Spariosu, *Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory* (Tübingen, 1982); idem, *Dionysus Reborn. Play and the Aesthetic Dimensions in Modern Philosophical and Scientific Discourse* (Ithaca and London, 1989). **62.** Mihai Ralea, *Ceiace e nobil* in: *Explicarea omului* (Bucureşti, 1947), pp. 328—329; Gabriel Liiceanu, *Om şi joc*, in: *Încercare în politropia omului şi a culturii* (Bucureşti, 1981), pp. 30—44. **63.** André Gide, *Op. cit.*, I, p. 1149. **64.** De ex., Grigore Smeu, *Relaţia social-autonom în artă* (Bucureşti, 1976). **65.** De ex., Leo Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea* (Bonn, 1932); Claude-Edmonde Magny, *Essai sur les limites de la littérature*, 1945 (Paris, 1967), p. 253 etc. **66.** Jean-Paul Sartre, *Op. cit.*, p. 63. **67.** Vadim Šerešenèvič, *Încă două cuvinte*, 1916, tr. it, in: Giorgio Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento* (Bari, 1968), p. 145. **68.** Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 123. **69.** Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1977), p. 340. **70.** Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), p. 74. **71.** Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt/M., 1971), I, p. 30. **72.** Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980), p. 109. **73.** George Steiner, *Whorf, Chomsky and the Student of Literature*, in: *Literary Criticism, Idea and Art*. Ed. by W. K. Wimsatt (Berkeley..., 1974), p. 248. **74.** Roger Fowler, *The Language of literature...* (London, 1971), p. 17. **75.** Jan Mukařovský, *Littérature et sé-*

niologie, tr. fr., in: *Poétique*, 3/1970, p. 388. **76.** Sorin Alexandrescu, *Logique du personnage* (Paris, 1975), p. 23. **77.** Jean Ricardou, *La littérature comme critique*, in: *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, 1971), p. 25. **78.** Tzvetan Todorov, *Literature and semiotics*, in: *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*. Ed. by Thomas A. Sebeok (Lisse, 1975), p. 98. **79.** Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 266. **80.** Idem, *Op. cit.*, p. 148, 260. **81.** Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris, 1967), p. 117; Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction* (Paris, 1988), p. 150. **82.** Paul Valéry, *Op. cit.*, I, pp. 667—668. **83.** J.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, 1924, (London, 1976), p. 216. **84.** Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* p. 67. **85** Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr., (Paris, 1978), p. 151. **86.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 109. **87.** Oswald Ducrot — Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1972), pp. 197—198. **88.** De ex., Roger Fowler, *Op. cit.*, p. 23; Paul Goodman, *The Structure of literature* (Chicago, 1954), p. 1. **89.** René Wellek, *Literature, Fiction and Literariness*, in: *The Attack on Literature...* (Chapel Hill, 1982), pp. 19—32; numeroase referințe. **90.** De ex., Volker Bohn. Hrsg. *Literaturwissenschaft. Probleme ihrer theoretischen Grundlegung* (Stuttgart..., 1980), p. 45; Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (München, 1984[2]), p. 53, 87, 101, etc. **91.** René Wellek — Austin Warren, *Op. cit.*, p. 22. **92.** René Wellek *The Attack on Literature...*, p. 15, 22, 29; idem, *A History of Modern Criticism*, IV, p. 320. **93.** De ex., Wilbur L. Schramm, *Imaginative Writing*, in: *Literary Scholarship. Its Aims and Methods* (Chapel Hill, 1941), pp. 177—213; René Wellek, *A History of Modern Criticism*, III, p. V etc. **94.** Idem *Op. cit.*, II, p. 169; V, p. 93; IV, p. 286; *Literature, Fiction and Literariness*, p. 86. **95.** J.E. Spingarn, *Scholarship and criticism in the United States* (New York, 1922), p. 108. **96.** Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1968[2]), pp. 194—195. **97.** De ex., William K. Wimsatt, Jr. — Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (London, 1957), p. 353. **98.** Lawrence Lerner, *The Truest Poetry. An Essay on the Question What is Literature?* (London 1960), p. 4. **99.** Wilhelm Dilthey, *Die grosse Phantasiedichtung...* (Gottingen 1954), pp. 6—52. **100.** Roger C. Schlobin, ed., *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art...* (Brighton, 1982). **101.** De ex., René Wellek, *A History of Modern Criticism*, IV, p. 296; Henryk Markiewicz, *Op. cit.*, p. 198. **102.** Aart J.A. Van Zoest, *Le Fictionnel et le Non-fictionnel*, in: *Zagadnenia Rodzajów Literackich*, 44/1980, p. 5. **103.** Joseph Strelka, *The Literary Work...*, in: *What is Literature?*. Ed. with an introduction by Paul Hernadi (Bloomington — London, 1978), p. 115. **104.** Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago — London, 1975[11]), *Preface*. **105.** Monroe C. Beardsley, *The Concept of Literature* in: *Literary Theory and Structure*. Ed. by Frank Brady, John Palmer and Martin Price (New Haven and London, 1973), p. 34. **106.** Monroe C. Beardsley, *Aestetic Intentions and Fictive Illocutions*, in: *What is Literature?*, pp. 171—172, 174; Thomas Pavel, *Op. cit.*, p. 19, 26, 145, 156. **107.** De ex., Alexandre Ciorănescu, *Troisième articulation: la littérature*, in: *Diogène*, 109/1980, pp. 13—14

108. András Horn, *Literarische Modalität* (Heidelberg, 1981). **109.** De ex. Helmut Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs* (Göttingen, 1975), p 68. **110.** Sylvan Barnett, Morton Berman, William Burto, *The Study of Literature...* (Boston — Toronto, 1966), p. 312. **111.** Paul de Man, *Blindness and Insight* (New York, 1991), p. 17; printre ultimele, dintr-o lungă serie: Margaret Macdonald, *Le langage de la fiction*; in: *Poétique* 78/1989, p. 219, 224. **112.** Volker Bohm, *Op. cit.*, p. 45. **113.** Wolfgang Langenbucher, *Der aktuelle Unterhaltungsroman* (Bonn, 1975), p. 174. **114.** Jean Bessière, *Littérature et représentation* in: *Théorie littéraire* (Paris, 1989), pp. 309—324. **115.** De ex., Tzvetan Todorov, in: *L'Enseignement de la littérature* (Paris, 1971), p. 367. **116.** *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 128. **117.** Krystina Pomarska, *Russian Formalist Theory and its Poetic ambiance* (The Hague—Paris, 1968), p. 22. **118.** Robert Scholes, *Structuralism in literature* (London, 1977[7]), p. 113. **119.** Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 175, 183. **120.** Siegfried J. Schmidt, *Elemente einer Textpoetik. Theorie und Anwendung* (München, 1974) p. 87. **121.** De ex., Klayton Koelb, *The Incredulous Reader: Literature and the Function of Disbelief* (Ithaca, 1983), **122.** De ex., Northrop Frye, *The Educated Imagination* (Bloomington, 1964), p. 80. **123.** Idem, *Fables of Identity* (New York — Burlingame, 1963), p. 127. **124.** Paul de Man, *The Resistence to Theory* (Minneapolis, 1987[2]), p. 11; Bennison Gray, *The Phenomenon of Literature* (The Hague, 1975), p. 45, 65, sq. **125.** Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, in: *Les genres du discours*, (Paris, 1978), p. 16.—17. **126.** De ex. George Steiner, *Language and Silence* (New York, 1967), p. 7; René Wellek, *A History of Modern Criticism*, III, p. 37 etc. **127.** *Entretiens sur la paralittérature* (Paris, 1970), p. 31, 108, 250, 252. **128.** Nae Ionescu, *Metafizica* (Bucureşti, 1942), I, p. 149. **129.** Mihai Ralea, *Op. cit.*, pp. 206—207. **130.** Ford Madox Ford, *The March of Literature, From Confucius to Modern Time* (London, 1939) p. 3. **131.** *L'Enseignement de la littérature...* (Paris, 1971), p. 568. **132.** Paul Valéry, *Op. cit.*, I, p. 653, 1246, 1456 sq. **133.** Benedetto Croce, *„Difesa de la Poesia"* (1934), in: *Ultimi Saggi* (Bari, 1963), p. 72, 74—75. **134.** D.J. Mossop, *Pure Poetry. Studies in French Poetic Theory and Practice. 1746 to* 1945 (Oxford 1971), p. 1. **135.** *Tel Quel*, 1/1960, p. 3; Hans Reiss, *Problems of Demarcation in the Study of Literature...*, in: *D.V.L.G.*, 46(1972), p. 193; Paul Eluard, *Oeuvres complètes* (Paris, 1968), I, p. 753. **136.** *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov..., (Paris, 1976), p. 48. **137.** Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 69, 140, 243. **138.** Etiemble, *L'Orient philosophique au XVIIIe siècle* (Paris, 1961), I, p. 17. **139.** Benedetto Croce, *Letture di Poeti...* (Bari, 1966), IV, p. 306—307. **140.** De ex., Oskar Walzel, *Das Worthunstwerk...* (Leipzig, 1926), pp. 45—64. **141.** Emil Ermatinger, *Der dichterische Kunstwerk* (Berlin, 1921). **142.** *Theorie de la littérature...*, p. 63. **143.** *Cf.* R. Jakobson, *Questions de poétique*, p. 13. **144.** Paul Valéry, *Op. cit.*, II, p. 477; I, p. 1456. **145.** Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, tr. fr. (Paris, 1964), p. 54. **146.** De ex., Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1969), II, p. 19. **147.** Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form*, 1941 (Berke-

ley, 1973), pp. 1—138. **148.** Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, 1895 (Madrid, 1964[8]), pp. 13—14. **149.** (Florin Berindeanu), *O scrisoare inedită a lui B. Croce către M. Dragomirescu*, in: *Limbă și literatură*, I/1981, p. 99. **150.** Karel Teige, *Manifeste du poétisme*, tr. fr. in: *Change*, 10/1952, p. 115. **151.** De ex., Frédéric Lefèvre *Entretiens avec Paul Valéry* (Paris, 1926), p. 109. **152.** Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (München, 1977), I, pp. 46—64. **153.** Wayne C. Booth, *Op. cit.*, pp. 98—116. **154.** Lawrence Lerner, *Op. cit.*, p. 221. **155.** De ex., Ion Ianoși, *„Impuritatea artei"*, in: *Dialectica și estetica* (București, 1971), pp. 7—18. **156.** O. Densușianu, *Puriștii noștri în artă*, in: *Viața nouă*, 1906, p. 457. **157.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, p. 123. **158.** Idem, *Essais de linguistique générale*, p. 214, 218. **159.** De ex., Robert Scholes, *Structuralism in literature* (New Haven and London, 1974), p. 11. **160.** G. Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire* (Paris, 1965), p. 456. **161.** De ex., Henry W. Wells, *The Realm of Literature* (New York, 1927), p. 38, 39; Claude-Edmonde Magny, *Essai sur les limites de la littérature*, 1945 (Paris, 1967). **162.** Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique...*, p. 65. **163.** De ex., *Demarcating the Disciplines: Philosophy, Literature, Art*, *Glyph Text Studies*, I (Minneapolis, 1986). **164.** Grigore Smeu, *Interdependența valorilor în literatură* (București, 1987). **165.** Jan Mukařowsky, *Littérature et sémiologie*, tr. fr., in: *Poétique*, 3/1970, p. 388. **166.** Printre ultimele sinteze: Paul B. Armstrong, *Conflicting Readings. Variety and Validity in Interpretation* (Chapel Hill and London, 1990). **167.** De ex., Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, p. 153. **168.** *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, 1976), p. 31.

II

A1. Faptul a fost, de altfel, observat: George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburgh-London, 1904), III, pp. 409—410; Marc Fumaroli — Gerard Genette, *Comment parler de la littérature?*, in: *Le Débat*, 29/1984, pp. 17—18. **A2.** L. Trilling, *cf.* René Wellek, *A History of Modern Criticism* (New Haven and London, 1986), 6, p. 129. **A3.** V. Hlebnikov *cf.* Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1977), p. 341; *cf.* René Wellek, *Op. cit.*, 7, p. 418. **A4.** René Wellek, *Op. cit.*, V, p. 35, 46, 57, 104 etc. **A5.** *Cf.* René Wellek, *Op. cit.*, VI, p. 199, 294. **A6.** Adrian Marino, *L'Autonomie* (= *Tendances esthétiques*), in: *Les Avant-Gardes au XXe siècle*. Sous la direction de Jean Weisgerber (Budapest, 1984), II, pp. 757—758. **A7.** De ex., R. P., Blakmur, *cf.* René Wellek, *Op. cit.*, VI, p. 219. **A8.** *Cf.* Edward Wagenknecht, *A preface to literature* (New York, 1969), p. 25, 29; D. J. Mossop, *Pure Poetry. Studies in French Poetic Theory and Practice 1746 to 1945* (Oxford, 1971), p. 4; **A9.** De ex., Bruno Markwardt, *Geschichte der Deutschen Poetik* (Berlin, 1967) VI. **A10.** Referințe enorme, de ex., Rien T. Segers, *The Evaluation of Literary Texts* (Lisse, 1978); Claude Lafarge, *La valeur littéraire* (Paris, 1983); o bună *Introducere în teoria valorilor*, de Tudor Vianu, *Opere* (București, 1979), 8,

pp. 51—141; **A11.** De ex., Jochen Schulte-Sasse, *Autonomie als Wert...*, in: *Literatur und Leser...* Hrsg. Gunter Grimm (Stuttgart, 1975), pp. 101—118; Joël Lefebvre, *Zur Autonomie der Literatur in der frühen Neuzeit*, in: *Zum Funktionswandel der Literatur in der frühen Neuzeit.* Hrsg. Peter Bürger (Frankfurt/M., 1983), pp. 61—76 etc. **A12.** O sinteză: Hans Reiss, *Problems of Demarcation in the Study of Literature. Some Reflections*, in: *D.V.L.G.*, 46(1972) pp. 189—212. **A13.** Endre Bojtár, *Slavic Structuralism* (Budapest, 1985), p. 59, 68; D. J. Mossop, *Op. cit.*, p. 15. **A14.** Karl Borinski, *Deutsche Poetik* (Leipzig, 1906[3]), pp. 27—29. **A15.** Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 65—68, 106—110); **A16.** *Cf.* Rayner Unwin, *The Rural Muse* (London, 1954), p. 110. **A17.** Despre tradiția problemei în secolul 20: Helmut Heissenbüttel, *Über Literatur* (München, 1972), p. 195. **A18.** Georges Gusdorf, *De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée* (Paris, 1966), pp. 9—36. **A19.** Adrian Marino, *Anticulture, anticivilisation*, in: *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle*, II, pp. 667—668. **A20.** Idem, *Irrationalisme...*, *Op. cit.*, II, pp. 669—672. **A21.** Al. Piru, *Opera lui G. Ibrăileanu* (București, 1959), p. 56, 58, 106. **A22.** *Cf.* Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, 1910—1921 (Stuttgart, 1964), p. 124. **A23.** *Cf.* René Wellek, *Op. cit.*, VI, p. 207; W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Kentucky, 1954), pp. 85—100. **A24.** René Wellek — Austin Warren, *Op. cit.*, pp. 29—30. **A25.** *Cf. Le Formalisme et le Futurisme russe devant le marxisme.* Tr., commentaires et préface de Gérard Conio (Lausanne, 1975), p. 11. **A26.** *Cf.* Victor Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine* (The Hauge-Paris, 1969[3]), pp. 71—72. **A27.** Kenneth Burke, *What is Literature*, in: *Topics of Criticism.* Arranged by Christoph Butler and Alastair Fowler (London, 1971), p. 4. **A28.** *Cf.* Endre Bojtár, *L'école „intégraliste" polonaise*, in: *Acta litteraria*, 12 (1976), p. 74, 79. **A29.** Adrian Marino, *L'autonomie*, in: *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle*, II, p. 757, 758. **A30.** *Cf.* Paul Hernadi, *Beyond Genre...* (Ithaca and London, 1972), p. 37; printre ultimele referințe de orientare: Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (Paris, 1988), cu bogată bibliografie; Uri Margolin, *The Nature and Functioning of Fiction: Some Recent Views*, in: *Canadian Review of Comparative Literature*, 1—2/1992, pp. 101—117. **A31.** Adrian Marino, *La Pureté*, in: *Op. cit.*, II, pp. 758—760. **A32.** Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 64—78, îndeosebi, p. 77. **A33.** Richard Hoggart, cf. *What is Literature* in: *Topics in Criticism*, p. 17. **A34.** Robert Penn Warren, *Pure and Impure Poetry*, 1942, cf. René Wellek, *Op. cit.*, VI, p. 216.

IV.
HETERONOMIA LITERATURII

1. Virgil Nemoianu, *A Theory of the Secondary...*, (Baltimore and London 1989), p. 6. **2.** Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 274. **3.** *Méthodes du Texte. Introduction aux études littéraires...* (Paris, Gembloux, 1987), pp. 49—50.

I

1. André Gide, *Journal* (1939—1949), *Souvenirs* (Paris, 1955), p. 222, 812—813. 2. Arthur O. Lovejoy, *Reflexions on the History of ideas*, in: *J. H. I.*, I, (1940), p. 16. 3. Sinteze de orientare: Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino, 1973); *Letteratura e psicoanalisi*. A cura di Remo Bodei (Bologna, 1974); J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature* (Paris, 1978); un critic-medic: Jean Starobinski, *Psychanalyse et littérature*, in: *La Rélation critique* (Paris, 1970), pp. 257—341 etc. (bibliografie considerabilă). 4. Fernando Poyato, ed., *Literary Anthropology*. . . (Philadelphia, 1988); Wolfgang Iser, *Fictionalizing: An Antropological Dimension of Literary Fictions*, in: *N. L. H.*, vol. 21/4/1990, pp. 939—956. 5. Jacques Derrida, *Devant la Loi*, in: *Philosophy and Literature*, Ed. by Philipp Griffith (Cambridge, 1989), p. 187. 6. De ex., Paul Rilla, *Literatur als Geschichte. Zwei-Streitschriften* (München, 1978). 7. *Was will Literatur*. . . , (Padeborn, 1975), I, p. 245. 8. *Epochenschwelle und Epochenbewustsein* (= *Poetik und Hermeneutik*, XII) (München, 1989). 9. Paul de Man, *Blindness and Insight* (New York, 1971), p. 151. 10. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978), pp. 293—398. 11. Tzvetan Todorov *Mikhail: Bakhtine le principe dialogique*. . . , p. 128. 12. De ex., foarte cunoscute în domeniul germanic: *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart, 1970[3]) şi *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart, 1980[2]) de Elisabeth Frenzel; referinţe numeroase. 13. De ex., *Geschichtlichkeit von Literatur*. . . , in: *Literaturwissenschaft Grundkurs* 2. (Reinbeck bei Hamburg, 1981), pp. 13—137. 14. *Literatura ca ironie*, in: *Caiete critice*, 1—2/1985. 15. Pionier la noi: Alexandru Duţu, *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor* (Bucureşti, 1982), etc. 16. *Théorie de la littérature* . . . tr. fr. (Paris, 1965), pp. 124—125. 17. Jurij Tynianov, *Le fait littéraire*, tr. in: *Manteia*, IX—X (1970), p. 82. 18. *Théorie de la littérature*, p. 32. 19. Albert Memmi, *Problèmes de la sociologie de la littérature*, in: *Traité de sociologie*, publié sous la direction de Georges Gurvitsch (Paris, 1968[3]), III, pp. 301—303. 20. Bernard Grasset, *La chose littéraire* (Paris, 1929), p. IV, passim. 21. Albert Thibaudet *Réflexions sur la littérature* (Paris, 1940), II, p. 81. 22. François Fontaine, *La littérature à l'encan* (Paris, 1967), p. 28. 23. Félix Vodička, *Die Kategorie der Kontinuität*, in: *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München, 1976), pp. 126—143. 24. Henryk Markiewicz, *Conceptele ştiinţei literaturii*, tr. rom. (Bucureşti, 1988), pp. 285—343. 25. A. S. Mackenzie, *The Evolution of Literature* (London, 1911); H. Munro Chadwick — N. Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1932), I, p. IX—X, XII. 26. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 23. 27. De ex., Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt/M., 1970), pp. 166—167. 28. De ex., Virgil Nemoianu, *Literary Canons and Social Value Options*, in: *The Hospitable Canon*. . . . Virgil Nemoianu and Robert Royal (eds.), (Amsterdam/Philadelphia, 1991), pp. 215—240; idem, *Bătălia canonică — de la critica americană*

la cultura română, in: *România literară*, 41/1990. **29.** Hans-George Ruprecht, *Conjectures et interférences: les universaux de la littérature*, in: *Théorie littéraire. . .* (Paris, 1989), pp. 61—77. **30.** Adrian Marino, *Des invariants*, in: *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 91—132. **31.** Un exemplu: Murray Krieger, *Literary Invention and the Impulse of Theoretical Change: "Or whether Revolution be the same"*, in: *N. L. H.*, 1/1986, pp. 191—208. **32.** Bibliografie imensă: o sistematizare la Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, I (München, 1977), pp. 24—211; tr. rom. și prefață de Andrei Corbea: *Experiență istorică și hermeneutică literară* (București, 1983), pp. 5—24. **33.** V. N. Voloshinov, in: Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtino. . .*, p. 254. **34.** Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory*, in: *Poetics Today*, I, 1—2 (1979) pp. 287—310. **35.** Leo Spitzer, *Development of a Method*, in: *Representative Essays . . .*, (Stanford, 1988), p. 442. **36.** D. Nisard, *Histoire de la littérature française* (Paris, 1844), I, pp. 2—4. **37.** Un important articol-manifest: Benedetto Croce, *La riforma della storia artistica e letteraria* (1917), in: *Nuovi saggi di estetica* (Bari, 1926²), pp. 159—180. **38.** G. Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*. Rasamblés et présentés par Henri Peyre (Paris, 1965), pp. 31—36. **39.** Geoffrey H. Hartman, *Toward Literary History*, in: *Beyond Formalism* (New Haven London, 1971²), p. 356, 372. **40.** Benedetto Croce, *La storia della letteratura come arte e la „prosa"* (1906), in: *Problemi di estetica* (Bari, 1966⁶), pp. 122—128; Giovanni Getto, *Storia della storie letterarie*, nuov. ed. riv. (Firenze, 1969), p. 175. **41.** *Théorie de la littérature*, 1965; *Ce este literatura? Școala formală rusă*. Antologie și prefață de Mihai Pop (București, 1983); **42.** René Wellek — Austin Warren, *Theory of Literature* (New York 1956), p. 252. **43.** J. Tynianov, R. Jakobson, *Les Problèmes des études littéraires et linguistiques* (1925), in: *Théorie de la littérature*, pp. 138—140. **44.** Roland Barthes, *Histoire ou littérature*, in: *Sur Racine* (Paris, 1963), pp. 147—167. **45.** Idem, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 157. **46.** Lucien Goldmann, *La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature*, in: *Pour une sociologie du roman* (Paris, 1964), pp. 335—372. **47.** Marin Bucur, *Istoriografia literară românească de la origini până la G. Călinescu* (București, 1973); *Istoriografia literară românească*, 1944—1984 (București, 1984). **48.** Vasile Florescu, *Conceptul de literatură veche* (București, 1968). **49.** De ex., numărul monografic: *Histoires littéraires/Historiens littéraires*, in: *C. R. E. L.*, 2/1987. **50.** *Ce este literatura?* p. 604; Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 182. **51.** Paul Zumthor, *Document et monument. . .*, in: *Revue des sciences humaines*, 1960, pp. 5—9. **52.** Hayden White, *The Historical Text as Literary Artifact*, in: *Topics of Discourse. Essays in cultural criticism* (Baltimore and London, 1978), pp. 81—100. **53.** De ex., Benedetto Croce, *Pretesse di bella letteratura nella storia di filosofia*, in: *Pagine Sparse* (Bari, 1960²), I, pp. 435—447. **54.** Mircea Eliade, *Împotriva deznădejdii* (București, 1992), p. 47 (articol din 1949). **55.** De ex., Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture. . .* (Paris, 1964), p. 76. **56.** Richard Waswo, *The History, that Literature Makes*, in: *N. L. H.*, 3/1988, pp. 541—564. **57.** Jonathan Rée,

The Vanity of Historicism, in: *N. L. H.*, vol.22, 4/1991, pp.961—983. **58.** George Steiner, *Literature and Post-History*, in: *Language and Silence* (New York, 1967), pp. 381—392; tema devine — ulterior — la modă.

II

A1. *Cf.* Josef Vachek, *Dictionnaire de linguistique de l'école de Prague* (Utrecht/Anvers, 1960³), p. 47. **A2.** J. Tynianov, cf. Krystina Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (The Hague-Paris, 1968), p. 40, 41. **A3.** *Cf.* Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XXe siècle* (Paris, 1987), p. 183. **A4.** *Cf.* Victor Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine* (The Hague-Paris, 1969³), p. 125.

2. SOCIETATEA ŞI LITERATURA

I

1. Benedetto Croce, *La letteratura come „espressione della società"*, in *Problemi di estetica* (Bari, 1966⁶), pp. 56—59; idem, *La Poesia*, 1936, (Bari, 1969²), p. 315. **2.** Fernand Baldensperger, *La littérature. Création, Succès, Durée* (Paris, 1927), pp. 180—201. **3.** De ex., *Le littéraire et le social* sous la direction de Robert Escarpit (Paris, 1970), p. 271. **4.** Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* (Paris, 1938), p. 9; Leo Spitzer, *Appendix: Synonyms of the Tainian "milieu" in other languages*, in: *Essays in historical semantics* (New York, 1948), pp. 227—316. **5.** De ex., Helmut Arntzen, *Der Literaturbegriff* (Münster, 1984) p. 16; Eduard Gros, *Sociologie de la littérature*, in: *Théorie littéraire . . .*, (Paris, 1989), pp. 130—161, etc. **6.** Georges Plékhanov, *L'art et la vie sociale*, tr. fr. (Paris, 1949), p. 45. **7.** Benedetto Croce, *Poesia, opera di verità, letteratura opera de civiltà*, in: *Quaderni della Critica*, XV (1943), pp. 50—60. **8.** Thomas Mann, *Gesammelte Werke* (Oldenburg, 1960), B. 12, p. 56 etc. **9.** Northrop Frye, *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, 1971 (Bloomington and London, 1973), p. 24. **10.** Leone Arcangelo de Castris, *Estetica e marxismo* (Roma, 1976), p. 54. **11.** G. Plekhanov, *L'art et la vie sociale*, tr. fr. (Paris, 1949), p. 94. **12.** Léon Trotzky, *Littérature et révolution*, tr. fr. (Paris, 1969). **13.** George Steiner, *Language and Silence* (New York, 1967), pp. 305—380. **14.** L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris, 1964), p. 226. **15.** De ex., Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977). **16.** Georges Plékhanov, *Op. cit.*, p. 71, 74. **17.** A. V. Lunacearski, *Despre literatură*, tr. rom. (Bucureşti, 1960), p. 126. **18.** Leon Trotsky, *Op. cit.*, p. 405 406, 410. **19.** Idem, *Op. cit.*, p. 215, 225, 403, 412, 487, 488 etc. **20.** V. I. Lenin, *Opere* (Bucureşti, 1956), 10, p. 33; Léon Trotzky, *Op.* cit., p. 234 etc. **21.** Samuel Rochblave, *G. Sand. Lettres à Poncy. La littérature prolétaire*, in: *Revue des Deux Mondes*, 52, 1—15 août 1909, pp. 599—634, 902—935. **22.** Jean-Paul Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, p. 197. **23.** Léon Trotzky, *Op. cit.*, pp. 24—25; un ecou tardiv, Pierre Barbéris, *Aux sources du réalisme: aristocrates et*

bourgeois (Paris, 1978). 24. Maxim Gorki, *Despre literatură* (București, 1955), p. 609. 25. Carlos Rincón, *El cambio actual de la noción de leteratura* (Caracas, 1978), p. 27. 26. Claude Lafarge, *La Valeur littéraire* (Paris, 1983), p. 101. 27. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie* (Brussels 1978) p. 32. 28. D. Schlenstedt, *La Fonction de la littérature. Tentatives de définition* in: *Recherches Internationales*, 87/1976, p. 136. 29. Robert Escarpit, *La rentabilité de la littérature*, in: *Actes du cinquième congrès national de la Soc. fr. de littérature comparée* (Lyon, mai 1962) . . (Paris, 1965), p. 218. 30. Jan Mukařovský, *Littérature et sémiologie*, in: *Poétique* 3/1970, p. 388. 31. De ex., Michele Rak, *Sette conversazioni di sociologie della letteratura. Per una teoria della società industriale avanzata* (Milano, 1980), p. 20, 35—36. 32. De ex., Tzvetan Todorov, *Critique de la critique* (Paris, 1984), p. 188. 33. Theodor W. Adorno, *Noten zu Literatur* (Berlin/Frankfurt/M., 1958), I, p. 75. 34. Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire* (Paris, 1978), p. 232. 35. *Théorie de la littérature*. ... (Paris, 1965), pp. 129—130; Boris M. Ejxembaum, *Literary Environment* (1929), in: *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*. Ed. by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (Cambridge, Mss, 1971). p. 58; Roman Jakobson, *Questions de poétique* (Paris, 1973), p. 123. 36. Jan Mukařovský, *Structure, mode, demande*, tr. fr., in: *Change*, 4/1969, p. 211; Georges Lukács, *Préface de l'auteur*, in: *Le roman historique* (Paris, 1965), p. 13. 37. Marx-Engels-Lenin, *Despre literatură și artă*, tr. rom. (București, 1974), pp. 240, 251. 38. De ex., Harry Levin, *Literature as an Institution*, in: *Accent*, vol. 6, nr, 3, Spring 1946, p. 166. 39 *Ce este literatura? Școala formală rusă*. Antologie și prefață de Mihai Pop (București, 1983), p. 72, 78 etc. 40. *Le littéraire et le social*, p. 23. 41. Julien Benda, *La France byzantine*, 1945 (Paris, 1970), p. 11. 42. Pentru orientare: Christophe Charle, *Situation du champ littéraire*, in: *Littérature*, 44/1981, pp. 8—20; Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode*, in: *Lendemains*, 36/1985, pp. 36/1985, pp. 5—20. 43. Albert Thibaudet, *La République des professeurs* (Paris, 1927), p. 123. 44. Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), p. 13. 45. Thomas J. Roberts, *The Network of Literary Identification: a Sociological Preface*, in: *N. L. H.*, 1/1963, p.69. 46. De ex., Boris Eikhenbaum, *La vie littéraire*, tr. fr., in: *Manteia*, IX—X, (1970), pp. 91—100; *idem*, in: *Readings in Russian Poetics*,. . . , pp. 56—65. 47. Götz Wienold, *Semiotik der Literatur* (Frankfurt/M., 1972), p.55, 186—197. 48. Printre primii: Zdistaw Libe·a, *La vie littéraire en tant que sujet de recherches historico-littéraires*, in: *Acta Litteraria*, V (1962), pp. 270—278. 49. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1954), I, p. 439; III, p. 572. 50. Idem, *Contre Sainte-Beuve* (Paris, 1954), p. 171. 51. Christophe Charle, *op. cit.*, p. 8. 52. Robert Escarpit, *La définition du terme „Littérature"*, in: *Le littéraire et le social*, p. 260. 53. Harry Levin-*op. cit.*, in: *Accent*, vol. 6, nr. 6, Spring 1946, pp. 159—168. 54. De ex, Hugh Dalziel Duncan, *Literature as Social Institution*, in: *Language and literature in Society* (Chicago, 1953), pp. 58—74; Leslie Fiedler, *Literature as an Institution*, in: *What was literature? Class Culture and Mass Society* (New York. 1982), pp. 57—63. 55. Jean-Paul Sartre, *Op. cit.*, II, p. 40 56. Roland Bar-

thes, *Sur Racine* (Paris, 1963), p. 166. **57.** O lucrare franceză, reprezentativă, de Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature* (Bruxelles, 1978). **58.** Peter Bürger, *Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie*, in: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1/1977, pp. 50—76. **59.** Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 1962 (Neuwid-Rein-Berlin, 1968[3]), pp. 41—53 etc. **60.** Christa Bürger, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. . .* (Frankfurt/M., 1977), pp. 7—14. **61.** Ulrich Meier, *Soziologische Bemerkungen zur Institution Kunst*, in: *Zum Funktionswandel der Literatur in der frühen Neuzeit*, Hrsg. Peter Bürger (Frankfurt/M., 1983), p. 48. **62.** Hilde Domin, *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft* (München, 1968), p.199. **63.** De ex., Peter Uwe Hohendahl, *Literarische Kultur in Zeitalter des Liberalismus. 1830—1970.* (München, 1985). **64.** Monroe C. Beardsley, *Aesthitic Intentions and Fictive Illocutions*, in: *What is Literature?*, Ed. by Paul Hernadi (Bloomington-London, 1978), p. 163. **65.** Josef Heistein, *Extension de la notion de littérature en relation avec le phénomène de la réception*, in: *Zagadnienia Rodjazów Litérackich* XXVII, 1/1984, pp. 91—97, Eduard Cros, *Op. cit.*, p. 128; **66** Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (Leipzig-Berlin, 1913[4]), p. 65 **67.** Felix Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München, 1976), pp. 87—125. **68.** Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt/M. 1970), pp. 173—174; bibliografie enormă: bune sinteze: Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik* (München, 1975); Hannelore Link, *Rezeptionsforschung* (Stuttgart, 1976). **69.** Hans Robert Jauss, *Op. cit.*, p. 168; o autobiografie spirituală destinată în mod special publicului românesc: *De la Cambray la Konstanz. Drumul meu de la romanistică la știința literaturii*, tr. rom., in: *R. I. T. L.*, 2—3/ 1986, pp.256—263. **70.** Adrian Marino, *La réception de M. Eminescu. Quelques aspects méthodiques*, in: *Il Momento Eminescu. Aspetti e problemi nella ricezione dell'opera letteraria* (București, 1987), pp. 19—29. **71.** De ex., Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (Paris, 1972), p.31 sq. **72.** Félix Vodička, *Die Totalität des literarischen Prozesses. Zur Entwicklung des theoretischen Denkens im Werk Jan Mukařovský*, in: *Op. cit.*, pp. 1—29; Dionyz Durisin, etc., *Aspects ontologiques du processus interlittéraire* (Bratislava, f. a.). **73.** Northrop Frye, *Op. cit.*, p. 19. **74.** *Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition operativen Schreibens.* Raoul Hübner — Erhard Schütz, Hrsg. (Opladen, 1976). **75.** Stein Hangon Olsen, *The End of Literary Theory* (Cambridge, Mss., 1987), p.12. **76.** Roland Barthes, *L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire*, in: *Communications*, 16/1970, p. 223. **77.** Wolfgang Iser, *Changing Functions of Literature*, in: *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology* (Baltimore and London 1989), pp. 197—214. **78.** France Vernier, in: *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, 1976), p.351. **79.** D. Schlenstedt, *La Fonction ae la littérature. Tentatives de définition*, in: *Recherches Internationales*, 87/ 1 976, pp.136—151. **80.** Jean-Paul Sartre, *Op. cit.*, p.58. **81.** De ex., *Que peut la littérature?* (Paris, 1965). **82.** Benedetto Croce, *La Poesia* (Bari, 1989), p.33.

83. Robert Escarpit, in: *Colloque. . . .*, p. 100. **84.** T. S. Eliot, *The Social Function of Poetry* (1945), in: *On Poetry and Poets* (New York, 1970[1]) pp. 3—16. **85.** Fernand Baldensperger, *La littérature. Création. Succès. Durée.* (Paris, 1928), pp. 230—251. **86.** De ex., Martin Walser, *Wie und wovon handelt Literatur*, in: *Was will Literatur.* Hrsg. von Josef Billen und Helmut H. Koch (Padebonn, 1975), II, p. 302, 303. **87.** C. Alphonso Smith, *What can literature for me?* (1913) (New York, 1923). **88.** Kenneth Burke, *Literature as Equipement for Living*, in: *The Philosophy of Literary Form* (Los Angeles-London, 1973), , pp. 293—304. **89.** Sallie McFague Te Selle, *The Function of Literature in the Human Entreprise*, in: *Literature and the Christian Life* (New Haven and London, 1966), pp. 102—108. **90.** Norman N. Holland, *They Dynamics of Literary Response* (New York, 1968). **91.** Marcel Proust, *Op. cit.*, III, p. 895. **92.** De ex., Charles I. Glicksberg, *Literature ana Society* (The Hague, 1972), p. 4,7; idem, *The Literature of Nihilism* (Cranbury-London, 1975); idem, *The Literature of Commitment* (Lewisburg-London, 1976) etc. **93.** G. Lanson, *L'Histoire littéraire et la sociologie* (1904), in: *Essais de méthode de critique et d'histoire lirréraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre (Paris, 1965), p. 66. **94.** Robert Escarpit, in: *Le littéraire et le social*, p. 271; idem, *Y-a-t-il des degrès dans la littérature?* in: *Soc. Fr. de. lit. comp. Actes du Sixième Congrès National* (Paris, 1965), p. 7; Günter Peters, *Der Schriftsteller und sein Publikum*, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs* 2. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath (Reinbeck bei Hamburg, 1981). pp. 141—178. **95.** Bernard Berelson, *Who Reads What Books and why?* in: *Mass Culture. The Popular Arts in America.* Ed. by Bernard Rosenberg and David Manning White (Glencoe, 1957), p. 120, 124; idem, *The Library's Public* (New York, 1949). **96.** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Bucureşti, 1982[2]), p. 746. **97.** J. B. Priestley, *Literature and Western Man* (London, 1960), p. 441, 446. **98.** Azorin, *El Escritor* (1942) (Madrid, 1969[6]), p. 61; *Was will Literatur?*, 1, p. 7. **99.** Paul Stapfer, *Des réputations littéraires: essais de morale et d' histoire* (Paris, 1983-1991) I-II, **100.** Ferdinand Baldensperger, *op. cit.*, 1927), pp. 202—229, 252—267. **101.** Tudor Vianu, *Paradoxele succesului*, 1922, 1926, in: *Opere* (Bucureşti, 1980), 9, pp. 494—504. **102.** Gaston Rageot, *Le Succès. Auteurs et public. Essai de critique sociologique* (Paris, 1906), p. 2, 9, **103.** T. S. Eliot, *Op. cit.*, p. 11. **104.** Fernand Divoire, *Stratégie littéraire* (Paris, 1924). **105.** G. Ibrăileanu, *Literatura şi societatea*, in: *Opera literară a dlui Vlahuţă* (Iaşi, 1912) (= *Opere*, II, ed. C. Ciopraga, Iaşi, 1972), pp. 12, 14, 16, 20. **106.** Robert Escarpit, *L'écrit et la communication* (Paris, 1973), p. 77. **107.** Idem, *„Creative Treason" as a key of literatue*, in *Yearbook of Comparative and General Literature*, 10/1961, pp. 16—21; idem, *Le littéraire et le social*, p. 159. **108.** Gilbert Mury, *Sociologie du public littéraire*, in: *Le littéraire et le social*, pp. 205—220. **109.** Marc Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art* (Paris, 1973), pp. 172—173, 177. **110.** Mihai Ralea — T. Hariton (Herseni), *Sociologia succesului* (Bucureşti, 1962), p. 12, 13, 16, 271—312 etc. **111.** Adrian Marino, *Succès littéraire et réception sociale*, in: *C.R.E.L.*, 1/1973,

pp. 17—23. **112.** Paul Claudel, *Sur la mode* (1920), in: *Positions et Propositions* (Paris, 1928), I, pp. 187—194; Ferdinand Baldensperger, *Op. cit.*, p. 206; Michel Butor, *Mode et Moderne*, in: *Change*, 4/1969, pp. 13—28; o lucrare de referință: René König, *Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode* (Frankfurt/M., 1967). **113.** Roland Barthes, *Le Système de la Mode* (Paris, 1967). **114.** Tudor Vianu, *Op. cit.*, 9, p. 502. **115.** Levin L. Schlücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* (Bern, 1961), **116.** Jochen Schulte-Sasse, *Autonomie als Wert . . .*, in: *Literatur und Leser . . .*, Hrsg. Gunther Grimm (Stuttgart, 1975) p. 115, 117; Jurij Lotman, *The Content and Structure of the Concept of „Literature"* in: *P.T.L.*, 1(1976), p. 343. **117.** Robert Escarpit. *Op. cit.*, p. 29. **118.** Götz Braun, *Norm und Geschichtlichkeit der Dichtung. Klasisch-romantische Ästhetik und moderne Literatur* (Berlin—New York, 1983).**119.** Felix Vodička, *Op.cit.*, p. 64. **120.** Hans Robert Jauss, *Die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode*, in: *Neue Hefte für Philosophie*, 4/1973, p. 45. **121.** Peter Bürger, *Institution Literatur und Modernisierungprozes*, in: *Zum Funktionswandel der Literatur in der frühen Neuzeit . . .*, (Frankfurt/M. 1983), pp. 13—14. **122.** Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London, 1975) p. 116, **123.** Lawrence Manley, *Convention. 1500—1750.* (Cambridge, 1980), p. 5, 8. **124.** Adrian Marino, *Les cycles de l'avant-garde*, in: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle . . .*, (Budapest, 1984), II, p. 1043—1058. **126.** Roger Fowler, *The languages of literature . . .* (London, 1971), p. 58. **126.** Howard Lee Nostrand, *Literature in the describing of a Literate Culture*, in: *The Sociology of Art and Literature*. Ed. by Milton Albrecht, James H. Barnett, Mason Griff (London, 1970), p. 502. **127.** Roger Fowler, *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism* (London, 1981). **128.** De ex., Eduard Cros, *Op. cit.*, p. 138, 145, 147. **129.** Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique . . .*, (Paris, 1981), p. 254. **130.** George Steiner, *Op. cit.*, p. 384. **131.** Robert Escarpit et Charles Bouazis, *Systèmes partiels de communication* (Paris, La Haye, 1972). **132.** *Pragmatik/Pragmatics*. Hrsg. Siegfried Y. Schmidt (München, 1976), I—II; Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980). **133.** Eugenio Coseriu, *Systema, norma y habla*, in: *Teoria del linguaje y linguïstica general* (Madrid, 1969²), pp. 11—113, în special p. 101. **134.** Michele Rak, *Op. cit.*, p. 11, 19, 32. **135.** Jan Mukařovský, *Op. cit.*, p. 387. **136.** Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire* (Paris, 1978), p. 222. **137.** Frederic Jameson, *On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Art*, in: *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Art* (Ithaca, 1982²), pp. 74—102. **138.** Georges Lukács, *Le Roman Historique*, tr. fr. (Paris, 1977), p. 217, 267. **139.** De ex., *Marxismo e critica letteraria*. A cura di F. Bettini e M. Bevilaqua (Roma, 1978²). **140.** Lucien Goldmann, *Le Structuralisme génétique en sociologie de la littérature*, in: *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature...* (Bruxelles, 1967), pp. 195—211; **141.** Idem. *Op. cit.*, p. 21. **142.** Jacques Dubois, *Lecture et conditions de lisibilité*, in: *Op. cit.*, p. 113—127. **143.** De ex., Hans Magnus Enzesberger, *Culture ou mise en condition*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 169, 175—176. **144.** Jonathan Culler, *Semiotics as a theory of reading*, in: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, De-*

construction (New York, 1981), pp. 47—69. **145.** O antologie concludentă în revista cubaneză *Criterios* 5—12/1983—1984, *Teoria de la lectura*. **146.** Georges Plékhanov, *op. cit.*, p. 237. **147.** G. Lanson, *Op. cit.*, pp. 61—80. **148.** Arnold Hauser *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (München, 1967). **149.** Erich Kohler, *Einige Thesen zur Literatursoziologie*, în: *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 3/1974. **150.** Pierre Orecchioni, *Pour une histoire sociologique de la littérature* în: *Le littéraire et le social*, p. 45. **151.** De ex., Hans Norbert Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden* (Bonn, 1974[6]); Harry Levin, *Op. cit.*, p. 159—162. **152.** Hans Fügen, *Op. cit.*, pp. 14—15. **153.** Renato Poggioli, *For a Literary Historiography based on Pareto's Sociology*, în: *The Spirit and the Letter* (Cambridge Mss, 1965), p. 292; Victor Serge, *Littérature et révolution* (Paris, 1976), p. 62. **154.** Northrop Frye, *The Critical Path. 'An Essay on the Social Context of Literary Criticism* (Bloomington-London, 1973), p. 25. **155.** Peer E. Sorensen, *Elementare Literatursoziologie*, tr. germ. (Tübingen, 1976), pp. 108—127. **156.** Edmond Cros, *Theory and Practice of Sociocriticism* (Minneapolis, 1988); idem, *Op. cit.*, pp. 144—145; Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique* (Paris, 1985), **157.** R. Mahieu, *La Sociocritique comme pratique de lecture* în: *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Ouvrage dirigé par Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (Paris-Gembloux, 1987), p. 300. **158.** Gianfranco Corsini, *La Sociologia della letteratura: breve storia e infruttuosa ricerca di paternità*, în: *Sociologia delle letteratura...* a cura di Alfredo Luzi (Milano, 1980[2]), pp. 117—129. **159.** *La Sociologia della letteratura nelle Università italiane. Esperienze di lavoro e prospettive interdisciplinari*, în: *Rivista di Sociologia*, XIII, 1—2/1975. **160.** Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, p. 38, 39. **161.** *L'Enseignement de la littérature*, sous la direction de Serge Doubrovsky et de Tvetan Todorov (Paris, 1971), p. 613. **162.** Diana Laurenson and Alan Swingewood, *The Sociology of Literature* (London, 1972), p. 87, 169. **163.** Enzo Golino, *Letteratura e classi sociali*, în: *Sociologia delle letteratura*, p. 116. **164.** Charles Bouazis, *Littérarité et société. Théorie d'un modèle de fonctionement littéraire* (Paris, 1972). **165.** Albert Memmi, *Problèmes de la sociologie de la littérature*, în: *Traité de Sociologie*, publié sous la direction de Georges Gurvitch (Paris, 1968[3]), III, p. 307. **166.** René Wellek — Austin Warren, *Op. cit.*, p. 96. **167.** Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature* (Paris, 1968)[4]); idem, *Le littéraire et le social*, p. 40. **168.** Diana Laurenson and Alan Swingewood, *Op. cit.*, p. 17. **169.** Doar un exemplu: Marina Beer, *La critica sociologica*, în: *Sette modi di fare critica* (Roma, 1983), pp. 137—140, 153. **170.** Michele Rak, *Sette conversazioni di sociologia della letteratura. Per una teoria della letteratura della società industriale avanzate* (Milano, 1980). **171.** Miliai Ralea, *Artă ca mentalitate de clasă*, în: *Scrieri din trecut* (Bucureşti, 1957), I, pp. 151—153. **1172.** Tudor Vianu, *Estetica*, în: *Opere* (Bucureşti, 1976), 6, pp. 198—210. **173.** Grigore Smeu, *Relaţia social-autonom în artă* (Bucureşti, 1976). **174.** Dan Cruceru, *Funcţia socială a artei* (Bucureşti, 1983). **176.** Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, Institutul de filozofie, *Estetica* (Bucureşti, 1983), pp. 262—264. **177** Benedetto Croce, *La letteratura come „espressione della società"*, în: *Problemi di*

estetica (Bari, 1966⁶), pp. 56—59. **178.** De ex., Erich Koehler, *Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par l'analyse de textes littéraires francais de différentes époques*, in: *Littérature et société* ..., pp. 47—63. **179.** Georges Mounin, *Poésie et société* (Paris, 1962), p. 67 sq. **180.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 123. **181.** R. M. Samarin, *Conceptul de literatură universală*, in: *Secolul* 20, II, 10/1962, p. 89. **182.** Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, p. 146. **183.** Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (Paris, 1972), p. 22. **184.** Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie* (Frankfurt/M 1970), p. 335. **185.** Erich Köhler, *Le hasard littéraire, le possible et la nécessité*, in: *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature* (Bruxelles, 1975), pp. 105—120. **186.** J.—P. Sartre, *Op. cit.*, pp. 196—197. **187.** Fernand Baldensperger, *Op. cit.*, pp. 186—188; René Wellek-Austin Warren, *Op. cit.*, pp. 95—97. **188.** De ex., Gerald Graff, *Literature against itself* (Chicago, 1979). **189.** De ex., Jacques Dubois, *Op. cit.*, pp. 60—61. **190.** Jean Seznec, *On two definitions of literature* (Oxford, 1952), p. 6. **191.** *Letteratura: un delitto imperfetto*, in: *Sigma — Rivista di letteratura*, XVI/1/1983. **192.** Mikhail Bakhtine, *Eesthétique et théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978). pp. 161—163. **193.** Roland Barthes — Maurice Nadeau, *Sur la littérature* (Grenoble, 1980), pp. 16—17. **194.** Jean Ristat, *La crise de la littérature*, in: *Les Lettres Francaises*, 1361/25 nov. — 1. déc. 1970; idem, *Pour une littérature matérialiste*, in: *Op. cit.*, 1369/20—26 janv. 1971. **195.** Herbert Marcuse, *Préface à l'édition francaise*, in: *L'Homme unidimensionnel*, tr. fr (Paris, 1970), p. 9. **196.** Fernand Baldensperger, *Ist die Literatur der Ausdruck der Gesellschaft?*, in: *D.V.L.G.*, VII, 1/1929, pp. 17—28; B. Croce, *La Critica*, XXVIII, p. III, 20 maggio 1930, pp. 217—218; idem, *La Poesia* (Bari, 1969⁶), p. 315. **197.** Leone Arcangelo de Castris, *Estetica e marxismo* (Roma, 1976), p. 67— 68. **198.** G. Lanson, *Op. cit.*, p. 66. **199.** Mihai Ralea, *Între două lumi* (Bucureşti, 1943), pp. 217—228. **200.** Serge Doubrovsky, in: *L'Enseignement de la littérature*, Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 22 au 29 juillet 1969 (Paris, 1971), p. 131. **201.** Tristan Tzara, *Oeuvres complètes* (Paris, 1975), I, p. 312. **202.** Jacques Leenhard, in: *L'Enseignement de la littérature*, p. 212. **203.** Harry Levin, *Op. cit.*, p. 160. **204.** Charles I. Glicksberg, *Literature and Society* (The Hague, 1972), p. 4.

II.

A1. René Wellek — Austin Warren, *Literature and Society*, in: *Theory of Literature* (New York, 1956³), pp. 94—109. **A2.** René Wellek, *The Attack on Literature* ... (Chapel Hill, 1982), p. 68. **A3.** *Cf.* Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres* (Paris, 1983), p. 82. **A4.** D. W. Fokkema, *Literary Doctrine*, in: *China and Soviet Influence*, 1956—1960 (The Hague, 1965), p. 238, 242, 253, 263. **A5.** Max Jimenez, *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art* (Paris 1973), p. 145, 146, 171, 257. **A6.** Elemente de sinteză: Endre Bojtár, *Historicism of marxism*, in: *Slavic Structuralism* (Budapest, 1985), pp. 125—135; René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950 (New Haven and Lon-

don, 1991), 7, p. 212, 302, 314, 420. **A7.** *Cf.* Marcel David, *Formation ouvrière et pensée ouvrière sur la culture en France depuis le milieu du XIXe siècle*, in: *Niveaux de culture et groupes sociaux* (Paris—La Haye, 1967), p. 220. **A8.** René Garguilo, *Un paternalisme littéraire: Chateaubriand, Lamartine, Hugo et la littérature prolétarienne*, in: *Romantisme*, 30/1983, p. 61. **A9.** René Wellek, *Op. cit.*, 6, p. 91. **A10.** *Cf.* Helga Gallas, *Teorie marxiste della letteratura*, tr. it., (Roma—Bari, 1974), p. 171. **A11.** *Cf.* René Wellek, *Op. cit.*, VI, p. 138. **A12.** D. W. Fokkema, Elrud Kunne—Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London, 1977), p. 136, 137. **A13.** *Cf.* Endre Bojtár, *Op. cit.*, p. 35. **A14.** Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1977), pp. 341—342. p15. Endré Bojtár, *Functional Structuralism. Jan Mukarowsky*, in: *Op. cit.*, Ap. 43—47. **A16.** A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raissonné de la théorie du langage*, (Paris, 1974, p. 214; în același sens: Charles Bouazis, *Littérarité et Société. Théorie d'un modèle du fonctionnement littéraire* (Paris, 1972). **A17.** *Cf.* Marc Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art* (Paris, 1973), p. 210; René Wellek, *Op. cit.*, 7, pp. 234—235. **A18.** René Wellek, *Op. cit.*, 7, pp. 234—235.

3. ECONOMIA ȘI LITERATURA

I.

1. De ex., Benedetto Croce, *La critica e la storia delle arti figurative* (Bari, 1934), pp. 85—87. **2.** Marc Shell, *The Economy of Literature* (Baltimore, 1977), p. 2, 4, 7, passim. **3.** Leslie Fiedler, *Literature and Lucre*, in: *What was literature? Class Culture and Mass Society* (New York, 1982), p. 25. **4.** Daniel Stempel *The Economics of the Literary Text*, in: *Rhetoric, Literature and Interpretation*. Ed. by Harry G. Garvin (Lewisburg, 1983), pp. 97—125. **5.** Marc Shell, *Monney, Language and Thought. Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era* (Berkeley, Los Angeles and London, 1982). **6.** Kurt Heinzelman, *The Economics of the Imagination* (Amherst, Mass., 1980). **7.** Remy de Gourmont, *La Culture des idées* (Paris, 1916[6]), p. 8. **8.** *La Profession d'Écrivain* (Bordeaux, I.L.T.A.M., 1968). **9.** Joseph Michael, *Short Story. Writing for profit* (Boston, 1924). **10.** Raymond Dumay, *Mort de la littérature* (Paris, 1950), p. 32, passim. **11.** Bernard Grasset, *La chose littéraire* (Paris, 1929), p. 72. **12.** Leslie Fiedler, *Op. cit.*, pp. 26—27. **13.** Robert Escarpit, *La rentabilité de la littérature*, in: *Imprimerie, commerce et littérature, Actes de Ve Congres national de la Soc. fr. de litt. comparée* (Paris, 1965), pp. 207—227. **14.** De ex., George Steiner, *Language and Silence* (New York, 1967), p. 135. **15.** Benedetto Croce, *Poeti, letterati e produttori di letteratura*, in: *Problemi di estetica* (Bari, 1966[6]), p. 106. **16.** Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M., 1966), pp. 95—116. **17.** Bernd Jürgen Warneken, *Literarische Produktion. Grundzügen einer materialistischen Teorie der Kunstliteratur* (Frankfurt/M., 1979). **18.** Texte de Julia Kristeva, Jean—Louis Baudry etc., in: *Tel Quel. Théorie d'ensemble*

(Paris, 1968), pp. 86—92, 351—364; Julia Kristeva, *Polylogue* (Paris, 1977) p. 28, 29; o vulgarizare publicistică: Pierre Macheray, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, 1966), p. 85, passim. **19.** Jean Ricardou, *Fonction critique*, in: *Tel Quel*, p. 257. **20.** Jean—Jacques Thomas, *Théorie générative et poétique générative. Pour une productivité littéraire de la transformation*, in: *Degrès*, 17/1979, b 631. **21.** Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (München, 1977), I, pp. 77—97. **22.** Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie* (Bruxelles, 1978), p. 44; idem, *Statuto dello Scrittore e condizioni della produzione letteraria*, in: *Sociologia della letteratura. Letture critiche*. A cura di Alfredo Luzi (Milano, 1980), pp. 101—107. **23.** Nicole Guenier, *La production littéraire: métaphore, concept ou champ problématique*, in: *Littérature*, 14/1974, pp. 3—18. **24.** Jean—Paul Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, p. 265. **25.** D. I. Suchianu, *Simplu consumator de frumusețe*, in: *Puncte de vedere* (București, 1930), pp. 85—98. **26.** Irina Mavrodin, *Poietice și Poetica* (București, 1982), p. 18, 20. **27.** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 1344, 1376; II, p. 533, 678. **28.** Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, 1964), p. 142. **29.** Günter Wallraff, *Wirkungen in der Praxis*, in: *Was will Literatur?*. Hrsg. von Josef Billen und Helmut H. Koch (Padeborn, 1975), II, p. 277. **30.** De ex., Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 11. **31.** Pierre Macheray, *Op. cit.*, p. 185. **32.** Kurt Ziesel, *Die Literaturfabrik* (Wien—Köln, 1962). **33.** Paul Valéry, *Op. cit.*, I, p. 1362. **34.** G. Călinescu, *Principii de estetică* (Craiova, 1974), p. 220. **35.** B. Croce, *La Critica*, 1917, p. 401. **36.** Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M., 1974), XVII, p. 463. **37.** *Art Social und Art Industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. Hrsg. von Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauss, François Gaillard (München, 1978). **38.** Pierre Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire* (Paris, 1978), p. 179, 180, 190. **39.** Helmut Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs* (Göttingen, 1975), p. 13. **40.** Heinz Thoma, *„Kunst als Ware". Zum Verhältnis von politischen Ökonomie und Literaturproduktion am Beispiel Balzacs nnd Alfred de Vigny*, in: *Cahiers d'Histoire de Littératures Romanes*, 1/1981, pp. 39—62. **41.** Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 153. **42.** André Thérive, *La foire littéraire* (Paris, 1963). **43.** Robert Escarpit, *Le littéraire et le social* (Paris, 1970), pp. 34—35. **44.** *Sociologia della letteratura*, p. 5. **45.** Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M., 1974), I, 3, p. 109. **46.** Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto* (Milano, 1966), pp. 107—110; Leo Spitzer, *American Advertising Explained as Popular Art*, 1949, in: *Representative Essays ...* (Standford, 1988), pp. 329—356; Joseph Bya, *La Publicité ou le discours détourné de la marchandise*, in: *Littérature*, 12/1972, pp. 36—48. **47.** Robert Escarpit, *Op. cit.*, p. 141; *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, 1976), p. 307. **48.** Gerhard Plumpe, *Der Autor als Rechtsubjekt*, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs* 2. Hrsg. von Helmut Brackett und Jörn Stückrath (Reinbeck bei Hamburg, 1981), pp. 179—193. **49.** Georg Lukács, *Balzac und der Französische Realismus* (Berlin, 1953), pp. 48—49

50. Leslie Fiedler, *What was literature?* ... (New York, 1982), p. 22. 51. Predrag Matvejevitch, *Pour une poétique de l'événement* (Paris, 1979), p. 90, 193—194. 52. Jean—Paul Sartre, *Op. cit.*, p. 34, 50—51. 53. Albert Klein—Heinz Hecker, *Trivialliteratur* (Opladen, 1977), p. 69. 54. Leslie Fiedler, *Op. cit.*, p. 24. 55. Walter Höllerer, *Über Ergebnisse der Arbeitskreise* ..., in: *Studien zur Trivialliteratur*, Hrsg. Heinz Otto Bürger (Frankfurt/M., 1968), p. 51. 56. Hans Friedrich Foltin, *Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Beziehungen*, in: *D.V.L.G.*, 39/1965, p. 311. 57. De ex., Guido Morpurgo—Tagliabue, *Geologia letteraria* (Milano, 1986), pp. 13—47. 58. *L'art de masse n'existe pas* (Paris, 1974), p. 13. 59. Numeroase studii, culegeri, colocvii, de ex., „*Trivialliteratur*" *? Letteratura di massa e di consumo* (Trieste, 1979). 60. James O. Hart. *The Popular Book. A History of America's Literary Taste* (New York, 1950), p. 184. 61. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente* (Frankfurt/M., 1981 = *Gesammelte Schriften*, B. 3), p. 13; in acelaşi sens: Gerhard Bauer, *Zum Gebrauchswert der Ware Literatur*, in: *Lili*, 1, 1/2, 1971, pp. 47—57. 62. Peter V. Zima, *Textsoziologie*, tr. germ. (Stuttgart, 1980), p. 54, 56. 63. Albert Klein—Heinz Hecker, *Op. cit.*, p. 10. 64. Hans—Magnus Enzesberger, *Culture ou mise en condition?* tr. fr. (Paris, 1973), p. 310. 65. Jules Renard, *Journal* (Paris, 1935[14]), p. 491 66. Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity* ..., (Durham, 1987), pp. 240—243. 67. Robert Escarpit, *La Rentabilité de la littérature*, pp. 207—227. 68. Bernard Pingaud, *Situation de l'écrivain*, in: *L'Enseignement de la littérature* ... (Paris, 1971), p. 108. 69. A. S. Collins, *The Profession of Letters* ..., (London, 1928), p. 112; C. M. Sisson, *Art and Action* (London, 1965), p. 8 etc. 70. Soveja, *Primăvara literară* (Bucureşti, 1914), pp. 62—89. 71. Mihai Ralea, *Condiţiile scrisului modern*, in: *Scrieri din trecut, În literatură* (Bucureşti, 1957), I, pp. 141—145. 72. G. Călinescu, *Studii şi conferinţe* (Bucureşti, 1956), p. 165.

II.

A1. Enriqueta Morillas, *¿Que Sabe la Literatura?*, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371/1981, p. 463. A2. *Cf.* Robert Scholles, *Stillborn Literature*, in: *The Horizon of Literature*. Ed. with an Introduction by Paul Hernadi (Lincoln—London, 1982), p. 56. A3. *Cf.* Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980), p. 16. A4. Gerhard Goebel, *Literaturgeschichte des Literaturbegriffs an französischen Beispielen des 20. Jahrhunderts*, in: *Bildung und Ausbildung in der Romania*. Hrsg. Rolf Kloepfer (München, 1979), I, p. 214. A5. Claude Prévost, cf. *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, „Centre d'études et de recherches marxistes", 1976), pp. 35—36. A6. *Cf.* Gérard Conio, *Le Formalisme et le futurisme russes devant le marxisme* (Lausanne, 1975), p. 233. A7. *Cf.* Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* (Paris), 1940, II, p. 81. A8. Peter Bonsen, *Der Autor, die Gewerksschaft und das Geld*, in: *Kultur Chronik*, 2/1989, p. 40. A9. *Cf. Entretiens sur la paralittérature* (Paris, 1970), p. 383. A10. *Cf.* Jean—Michel Palmier, *Lénine, l'art*

et la révolution (Paris, 1975), p. 173. **A11.** Adrian Marino, *Les cycles de l'avant-gardes*, in: *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle* (Budapest, 1984), II, pp. 1052—1053. **A12.** William K. Wimsatt, Jr.—Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (London, 1957), pp. 469—470. **A13.** *Cf.* John Lough, *Writers and Public in France* (Oxford, 1978), p. 376. **A14.** *Cf.* P. Dupré, *Encyclopédie des citations* (Paris, 1959), p. 129. **A15.** P. Eluard — A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Paris, 1938), p. 129. **A16.** René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950 (New—Haven and London, 1991), 7, p. 212.

4. IDEILE, IDEOLOGIA ȘI LITERATURA

I

1. P. Cerna, *Die Gedankenlyrik. Inaugural-Dissertation* (Halle, 1913), pp. 31—38, 100—114. **2.** Lionel Trilling, *The Meaning of a Literary Idea*, in: *Liberal Imagination* (London, 1961), p. 295. **3.** De ex., W. K. Wimsatt, *Poetry and morals*, (1948), in: *The Verbal Icon* (University of Kentucky Press, 1954), pp. 85—100. **4.** Paul Bénichou, *Réflexions sur la critique littéraire* in: *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à P. B....* (Paris, 1982), p. 18; idem, *Le Sacre de l'écrivain*, 1750—1830 (Paris, 1973), p. 466. **5.** De ex., B. Köpeczi, *L'Idée dans l'oeuvre littéraire*, in: *Expression, Communication and Experience in Literature and Language* (The Modern Humanities Research Association 1973), p. 178; idem, *Idee, Geschichte, Literatur* (Berlin—Weimar, 1979). **6.** W. K. Wimsatt, *Op. cit.*, p. 85. **7.** De ex., *Le Formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*, tr., comm. et préface de Gérard Conio (Lausanne, 1975), p. 232. **8.** Henry D. Herring, *Literature, Concepts and Knowledge*, in: *N.L.H.*, 1/1986, p. 173, 180—181, 183. **9.** R. S. Crane, *The Idea of Humanities and other Essays* (Chicago and London, 1967), I, p. 173; Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives* (New York 1950), p. 104. **10.** Arthur O. Lovejoy, *The Study of the History of Ideas*, in: *The Great Chain of Being* (New York, 1936), pp. 16—17. **11.** Roy Harvey Pearce, *A Note on Method in the History of Ideas*, in: *J.H.I.*, 9 (1948), p. 377. **12.** René Wellek—Austin Warren, *Literature and Ideas*, in: *Theory of Literature* (New York[3]), pp. 110—124. **13.** G. Lanson, *Histoire de la littérature française* (Paris, 1912[12]), p. X. **14.** De ex., *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1/1987: *Philosophie et littérature*. **15.** W. K. Wimsatt, *Op. cit.*, p. 98. **16.** Julia Kristeva *Idéologie du discours sur la littérature*, in: *Littérature et idéologie*. Colloque de Cluny, I—, 1970, in: *La Nouvelle Critique*, spécial 30 bis, 1970, p. 123. **17.** Pierre Macheray, *A quoi pense la littérature? Exercise de philosophie littéraire* (Paris, 1990), pp. 7—11. **18.** Steven Fuller, *When Philosophers are Forced to be Literary*, in: *Literature as philosophy, philosophy as Literature*. Ed. by Donald G. Marshall (Iowa City, 1987), pp. 24—39. **19.** Henry D. Herring, *Literature Concepts and Knowledge*, in: *N.L.H.*, 1/1986, p. 182. **20.** J.—P. Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, p. 194; idem, *Que peut la littérature?* Présentation par Yves

Buin (Paris, 1965), p. 122, 126; Alain Robbe—Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris, 1963), p. 44. **21.** George Steiner, *Language and Silence* (New York 1967), p. 4. **22.** De ex., George Edward Woodberry, *Appreciation of Literature* (New York, 1921), p. 3. **23.** Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form* (Berkeley, Los Angeles, London, 1973), pp. 293—304. **24.** Franz Kafka, *Journal*, tr. fr. (Paris, 1954), p. 288. **25.** Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris, 1968). **26.** Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 140. **27.** Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (Paris, 1973), p. 10. **28.** François Jost, *The Challenge of Literary Movements*, in: *Comparative Literature Studies*, 3/1981, p. 282. **29.** Unele detalii la Adrian Marino, *Conscience idéologique et conscience littéraire*, in: *C.R.EL* 2/1976, pp. 50—70. **30.** George A. Huaco, *Ideology and Literature*, in: *N. L H.*, 3/1973, p. 436. **31.** Gustav E. Mueller, *Philosophy of Literature* (New York 1948). **32.** Max Bense, *Literaturmetaphysik...* (Stuttgart, 1950). **33.** Everett W. Knight, *Literature considered as Philosophy. The French Example* (London 1957). **34.** Tudor Vianu, *Filosofie și poezie* (Oradea, 1937); Mircea Florian *Metafizică și artă* (București, 1945); Aurel Codoban, *Filozofia ca gen literar* (Cluj-Napoca, 1992). **35.** Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris, 1966), p. 13. **36.** Lucien Goldmann, *Le Dieu câché*, 1959 (Paris, 1976), p. 26. **37.** Idem, *Op. cit.*, p. 27; idem, *Sciences humaines et philosophie. Pour un structuralisme génétique*, p. 6. **38.** *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature* (Bruxelles, 1974), p. 41. *Sciences humaines et philosophie*, p. 164. **39.** Adam Schaff, *La définition fonctionnelle de l'idéologie et le problème de la „fin du siècle de l'idéologie"*, in: *L'Homme et la société*, 4, avril—mai—juin, 1967, pp. 49—59. **40.** De ex., Olivier Reboul, *Langage et idéologie* (Paris, 1980), p. 205. **41.** Raymond Aron, *L'Idéologie* in: *Recherches Philosophiques*, VI (1936—1937), p. 79. **42.** Raymond Baudon, *L'idéologie ou l'origine des idées reçues* (Paris, 1986), p. 52. **43.** Raymond Aron, *Op. cit.*, p. 84. **44.** De ex., Edward Shils, *The Concept and Function of Ideology*, in: *International Encyclopedia of Social Sciences* (New York, 1968), VII, p. 66, 69 **45.** Tudor Vianu, *Filozofie și ideologie*, 1941, in: *Opere* (București, 1980), 9, p. 298. **46.** Karl Manheim, *Ideology and Utopia*, tr. engl. (London, 1960), p. 49, 165. **47.** Joseph S. Roucek, *A History of the Concept of Ideology*, in: *J H.I.*, V (1944), p. 479. **48.** Max Lerner, *Ideas are Weapons* (New York, 1935). **49.** Stuart Chase, *The Tyranny of Words* (New York, 1938). **50.** Jean—William Lapierre, *Qu' est-ce qu'une idéologie ?* in: *Les idéologies dans le monde actuel* (Paris, 1971), p. 12. **51.** E. Ionesco, *Un parfait encyclopédiste*, in: *Les Nouvelles Littéraires*, 28 déc. — 3 janvier 1979. **52.** Daniel Bell, *The End of Ideology On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties* (Illinois, 1960), pp. 370—371. **53.** Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction* (Oxford, 1983), pp. 14—16; Marc Jimenez, *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art* (Paris, 1973), p. 85. **54.** *L'Idéologie de/dans la science* (Paris, 1977); Francine et André Demichel, *L'Idéologie des monopoles*, in: *La Nouvelle Critique*, 26, 1976, p. 20. **55.** L. Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*, in: *La Pensée*, 151/1970. **56.** Peter

Karstedt, *Ideologie. Versuch über prometeisches Bewusstsein* (Meisenheim/Glan 1979), p. 221. **57.** De ex. Nicolae Kallós, *Sociologie, politică, ideologie* (Timişoara, 1975). **58.** B. Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*. Ed. Grigore Brâncuş (Bucureşti, 1972), I, p. 15. **59.** *Estetica...* (Bucureşti, 1983) pp. 262—270. **60.** De ex., Jean—Louis Baudry, *Écriture, Fiction, Idéologie* in: *Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), p. 128; Henry Deluy, *Questions sur l'idéologie „révolutionnariste" de et dans la littérature*, in: *Littérature et idéologie*, p. 47. **61.** Robert Escarpit, *L'écrit et la communication* (Paris, 1973), p. 76. **62.** Etienne Balibar et Pierre Macherey, *Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes*, in: *Littérature*, 13/1974, pp. 29—48. **63.** Stanko Lasic, *Les intellectuels et la contrainte idéologique* (Paris, 1974), p. 78. **64.** Un text tipic: Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris 1966) **65.** J.—P. Sartre, *Op. cit.*, II, p. 164, 311. **66.** Tzvetan Todorov, *Critique de la critique* (Paris, 1984), pp. 145—146. **67.** Henry D. Herring, *Op. cit.*, p. 188. **68.** Etienne Balibar et Pierre Macherey, *Op. cit.*, p. 30. **69.** Ignazio Ambrogio, *Ideologie e techniche letterarie* (Roma, 1971). **70.** *Rhétorique de la poésie...* (Bruxelles, 1977), p. 200, 214; Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 185, 189, 193. **71.** Enrico De Angelis, *Arte e ideologia grande borghese. Mann, Musil Kafka, Brecht* (Torino, 1971), p. 7. **72.** Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme*, in: *Poétique*, 49/1982, p. 105. **73.** Jean—Louis Backès, *Le fonctionemment idéologique du texte*, in: *Revue des Sciences Humaines* 165/1977, p. 50. **74.** Henri Meschonic, *Pour une poétique* (Paris, 1970), I, p. 177. **75.** Oliver Reboul, *Op. cit.*, p. 187. **76.** Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 129 **77.** J.—P. Stern, *Literature and Ideology* in: *Comparative Criticism. A Yearbook*, 3/1981, pp. 51—69. **78.** Françoise Gaillard, *Code(s) littéraire(s) et idéologie. Quelques remarques*, in: *Littérature*, 12/1972, p. 31. **79.** Jacques Leenhardt, *Modèles littéraires et idéologie dominante*, in: *Littérature*, 12/1973, p. 19. **80.** Julia Kristeva, *Idéologie du discours sur la littérature*, in: *Littérature et idéologie*, p. 123. **81.** Marc Angenot, *Idéologème*, in: *Glossaire pratique de la critique contemporaine* (Ville La Salle, Quebec, 1979), pp. 99—100. **82.** Julia Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, in: *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, p. 312. **83.** De ex., Diana Griffin Crowder, *The Semiotic Functions of Ideology in Literary Discourse*, in: *Literature and Ideology*. Ed. by Hary R. Garwin (Lewisburg, 1982), pp. 157—168. **84.** De ex., *Artă şi ideologie*. Coordonator Al. Tănase şi Ion Rebedeu (Iaşi, 1979). **85.** G. Călinescu, *Scrieri despre artă* (Bucureşti, 1968), II, p. 193. **86.** Benedetto Croce, *Problemi di estetica* (Bari, 1966[6]), p. 116. **87.** Idem, *La Poesia*, 1935 (Bari, 1969), p. 15, 47, 56. **88.** Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt/M., 1971), I, p. 45. **89.** Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature* (Bruxelles, 1978), p. 65. **90.** Ananda K. Coomarswamy, *Christian and Oriental Philosophy of Art* (New York, 1956), p. 52. **91.** De ex., Geoffrey H. Hartman, *Poem and Ideology: A Study of Keat's "To Autumn"*, in: *Literary Theory and Structure. Essays in Honor of William K. Wimsatt* (New Haven and London, 1973), pp. 305—330. **92.** Susan Suleiman, *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, in: *Poétique*, 32/1977, p. 487;

idem, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (Paris, 1983). **93.** J.—P. Sartre *Op. cit.*, II, p. 238. **94.** George Steiner, *Op. cit.*, p. 307. **95.** D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (Bucureşti, 1935). **96.** De ex., *Les idéologies dans le monde actuel* (Paris, 1971). **97.** Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 12 155. **98.** De ex., George Steiner, *op. cit.*, p. 325. **99.** Georges Plékhanov, *L'art et la vie sociale*, tr. fr. (Paris, 1949), p. 94, 217, 237. **100.** Terry Eagleton, *Marxism and literary criticism* (London, 1976). **101.** Roland Barthes, *Le grain de la voix* (Paris, 1981), p. 31. **102.** Jacques Leenhardt, *Modèles littéraires et idéologie dominante*, in: *Littérature*, 12/1973, p. 13. **103.** Idem, *Lecture politique du roman „La Jalousie" d'Alain Robbe—Grillet* (Paris, 1972). **104.** T. Arghezi, *Dumineca: arta pentru*, in: *Adevărul*, 29 octombrie 1946. **105.** Adrian Marino, *Ideologie şi literatură*, in: *Jurnalul Literar*, I, 6, 12 februarie 1990. **106.** Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*... (Paris, 1981), pp. 240—241. **107** Jacques Dubois, *Op. cit.*, p. 61. **108.** France Vernier, in: *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, 1976), p. 348. **109.** De ex., George Abbott White, *Ideology and Literature*..., in: *Literature in Revolution* (New York, 1972), p. 452. **110.** Hary Levin, *The Gates of Horn* (New York, 1963), p. 21. **111.** Ezra Pound, *Literary Essays* (Oxford, 1962), p. 20. **112.** Heinz D. Herring, *Op. cit.*, p. 180. **113.** Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Torino, 1954), p. 28. **114.** Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 51. **115.** De ex. *Que peut la littérature?* Présentation par Yves Buin (Paris, 1965). **116.** J.—P. Sartre, *Op. cit.*, II, p. 264, 300, 316. **117.** Theodor W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt/M., 1972), I, pp. 7—15. **118.** David James Fischer, *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement* (Berkeley, 1988). **119.** Michel Leiris *L'Age d'Homme*, 1939 (Paris, 1946), p. 15, 20, 24. **120.** J.—P. Sartre, *Op. cit.*, II, p. 13, 28, 30, 47, 51, 69, 84, 87, 124. **121.** Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 134, 138, 160. **122.** Guillermo de Torre, *Literatura y compromiso*, in: *Doctrina y estetica literaria* (Madrid, 1970), pp. 101—234. **123.** Raul H. Castagnino, *¿Que es literatura?* (Buenos Aires, 1968). **124.** *Was will Literatur*, Hrsg. Josef Billen und Helmut H. Koch (Padeborn, 1975), II, pp. 288—294. **125.** Jean Orieux, *Voltaire ou la royauté de l'esprit* (Paris, 1966), pp. 204—207. **126.** Pedrag Matvejevitch, *Pour une poétique de l'événement* (Paris, 1979), p. 48, 202, 294 **127.** Werner Krauss, *Grundprobleme der Literaturwissenschaft* (Reinbeck bei Hamburg, 1969), pp. 36—37. **128.** Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur* (Frankfurt/M., 1965), III, p. 133; J.—P. Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II p. 30. **129.** Jean Baechler, *Qu'est-ce qu'une idéologie* (Paris, 1976), p. 26. **130.** De ex., Jacques Dubois, *Op. cit.*, p. 4. **131.** J.—P. Stern, *Op. cit.*, p. 59. **132.** Th. Mann, *Gesammelte Werke* (Berlin, 1956), 10, p. 905. **133.** Pierre Brunel, *L'état et le souverain* (Paris, 1978), p. 10. **134.** J.—P. Stern, *Op. cit.*, pp. 51—52. **135.** Peter Bürger, *Institution Literatur und Modernisierungprozes*, in *Zum Funktionswandel der Literatur in der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Peter Bürger (Frankfurt/M., 1983), pp. 9—32. **136.** Jan O. Fischer, *„La Politique n'a rien à faire dans la littérature"*, in: *Romanistica Pragensia*, VIII/1973, pp. 49—65. **137.** De

ex., Denis Porter, *Of Poets, Politicians, Policeman and the Power of Analysis*, in: *N.L.H.*, 3/1988, p. 509. **138.** Georges Mounin, *Poésie et société* (Paris, 1962), pp. 58—62. **139.** Bern Witte, in: *Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition operativen Schreibens*. Hrsg. Raoul Hübner—Erhard Schütz (Opladen, 1976), p. 22. **140.** William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London, 1950), p 25. **141.** De ex., *Poetics and Politics. A Round Table*, in: *N.L.H.*, 3/1988, p. 462. **142.** Roland Barthes, *Leçon* (Paris, 1978), p. 14, 23. **143.** Philippe Sollers, *Écriture et révolution*, in: *Tel Quel. Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), p. 78. **144.** Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), p. 48. **145.** Julia Kristeva, *Polylogue* (Paris, 1977), p. 54. **146.** Louis Delaruelle, *Guillaume Budé: les origines, les débuts, les idées maitresses* (Paris, 1985), p. 213. **147.** De ex .,Pierre Flottes, *Histoire de la poésis politique et sociale en France de* 1815 *à* 1939 (Paris, 1976). **148.** De ex., *Esthétique marxiste et actualité* (Moscou, 1972), p. 114. **149.** *Funktion der Literatur. Aspekte—Probleme—Aufgaben* (Berlin, 1975); *Ideologie, Literatur, Kritik. Französische Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie* (Berlin, 1977). **150.** De ex., *Lenin şi literatura* (Culegere de studii) (Bucureşti,1970). **151.** Lajos Nyirö, *Les conditions d'un nouvel essor de la littérature comparée*, in: *Acta Litteraria*, V, (1962), p. 192. **152.** Ursula Friess, in: *Propädeutik der Literaturwissenschaft*. Hrsg. Dietrich Harth (München, 1973), pp. 238—256. **153.** Leo Strauss, *„La persécution et l'art d'écrire" suivi de „Un art d'écrire" oublié*, tr. et présentation de Nicolas Ruwet, in: *Poétique*, 38/1979, p. 232, 234. **154.** André Breton, *Position politique du surréalisme*, 1935 (Paris, 1972), p. 21, 46—47, 94 etc. **155.** W. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, 1934, in: *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M., 1966), pp. 96—97. **156.** Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 220. **157.** Hans Magnus Enzesberger, *Poesie und Politik* in: *Einzelheiten* (Frankfurt/M., 1962), pp. 345—346. **158.** Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt/M., 1981, = *Gesammelte Schriften*, 3), pp. 293—294. **159.** B. Croce, *La Poesia*, p. 42. 218—220. **160.** René Wellek, Austin Warren, *Op. cit.*, pp. 35—36. **161.** James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France* 1750—1799 (University of Toronto Press, 1965). **162.** Cleanth Brooks Jr. and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943), p. 608. **163.** A.P. Foulkes, *Literature and Propaganda* (London and New York, 1983), pp. 29—30, passim. **164.** Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes* (Paris, 1966), p. 192. **165.** V.I. Lenin, *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, in: *Opere* (Bucureşti, 1956), 10, pp. 30—32.**166.** *Die Linkskurve*, 6/1932, p. 13. **167.** Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine...*, pp. 54—55. **168.** Anthero do Quental, *A Dignidade das Letras e as Litteraturas Officiaes* (Lisboa, 1965). **169.** Marcelino Menendez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1962³), II, p. 328. **170.** *Présentation* in: *Poétique*, 1/1970, pp. 1—2. **171.** Mao Tzedun, *Talks at the Yenan Forum on Literature and Art* (San Francisco, 1965), p. 17. **172.** Maxim Gorki, *Despre literatură*, tr. rom. (Bucureşti, 1955), p. 444. **173.** Léon Trotsky *Littérature et révolution*, tr. fr. (Păris, 1974), p. 198, 444—446, 451, 464, 467. **174.** André Breton, *Op. cit.*, p. 46, 47, 67. **175.** Richard Ohmann, *Speech, Literature and the Space Between*, in: *N.L.H.*, 1/1972, pp. 56—57. **176.** Maxim Gorki, *Op. cit.*

p. 305. **177.** Heinrich Mann, *Essays* (Berlin, 1956), II, p. 487. **178.** Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie* (Frankfurt/M., 1970), p. 371. **179.** Antoine Spire et Jean-Pierre Viala, *La Bataille du livre* (Paris, 1976), p. 37, 40. **180.** De ex. Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 247. **181.** Georges Lukács, *Le roman historique*, tr. fr. (Paris, 1977), p. 287, 393. **182.** Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione* (Torino, 1967), p. 33, 38, 39. **183.** *Was will Literatur*, II, p. 998. **184.** A. S. Mackenzie, *The Evolution of Literature* (London, 1911), p. 287. **185.** Albert Camus, *L'Homme révolté* (Paris, 1966), p. 309. **186.** Susan Suleiman, *Op. cit.*, p. 174. **187.** Léon Trotsky, *Op. cit.*, pp. 448—449. **188.** Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 216, 218. **189.** Gerald Graff, *Literature against itself* (Chicago, 1979), p. 2. **190.** Theodor Roszak, *The Making of a Counter Culture* (New York, 1969). **191.** Olivier Reboul, *La Rhétorique* (Paris, 1984), p. 119. **192.** Gian Carlo Ferretti, *La Letteratura del rifiuto e altri scritti sulle crisi e transformazione dei ruoli intellettuali* (Milano, 1981²). **193.** *L'Enseignement de la littérature* (Paris, 1971), p. 500. **194.** Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 70 ; în același sens : Urs Jaeggi, *Literatur und Politik. Ein Essay* (Frankfurt/M., 1972), pp. 7—10. **195.** Lothar Baier, *Ist phantastische Literatur reaktionär ?*, in : *Akzente*, 3/1969, pp. 276—288. **196.** Virgil Nemoianu, *Is Literature Always Reactionary ?*, in : *A Theory of the Secondary. Literature, Progress and Reaction* (Baltimore, 1989), pp. 173—203. **197.** R. H. Stacy, *Defamiliarization in language and literature* (Syracuse, 1977) ; *Ce este literatura ? Scoala formală rusă*, tr. rom. (București, 1983), p. 707. **198.** De ex., Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes* (Paris, 1945), p. 64. **199.** J.-P. Sarte, *Op. cit.*, pp. 282—286. **200.** R./oland/B./arthes/, *Texte (Théorie du)*, in : *Encyclopaedia Universalis* (Paris, 1973), 15, p. 1016. **201.** Idem, *Leçon*, p. 12. **202.** Idem, *Languages at war in a culture at peace*, in : *T.L.S.*, 8, 10, 1971. **203.** Idem, *Critique et vérité*, p. 14. **204.** *L'Enseignement de la littérature*, p. 15. **205.** *Théorie d'ensemble*, p. 68. **206.** *Que peut la littérature ?*, p. 15, 21. **207** Bernard Pingaud, *La littérature comme propriété ou comme travail ?*, in : *Le Monde*, 4 Juillet 1970. **208.** Jean Ricardou, *La littérature comme critique*, in : *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, 1971), p. 29, 32. **209.** Peter Bürger, *Institution Literatur und Modernisierungsprozes*, in : *Zum Funktionswandel der Literatur...* (Frankfurt/M., 1983), p. 16. **210.** Marcel Reich-Ranicki, *Wer schreibt provoziert* (München, 1965). **211.** Jost Hermand, *Unbequeme Literatur. Eine Beispielreihe*, (Heidelberg, 1971). **212.** Rainer Taëni, *Literatur als "Kunst". Waffe gegen die Herrschenden*, in : *Literatendidaktik — Aussichten und Aufgaben*. Hrsg. von Jochen Vogt, (Düsseldorf, 1972), p. 164. **213.** Hans Magnus Enzesberger, *Op. cit.* p. 338. **214.** Core Terracini, *Fahrenheit* 1983, in : *Sigma*, 1/1983, p. 36. **215.** De ex., Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid, 1968), pp. 21—22. **216.** Diana Laurenson and Alan Swinewood, *The Sociology of Literature* (London, 1972), p. 170. **217.** Léon Trotsky, *Op. cit.*, p. 494. **218.** Victor Serge, *Littérature et révolution*, 1932, tr. fr. (Paris, 1976), p. 19, 25, 28, 31, 40. **219.** De ex., Paul Pörtner, *Literatur-Revolution*, 1910—1915 (Darmstadt, 1960), I—II. **220.** Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 50 ; Hans Erich Nossack, *Die schwache Position der Literatur* (Paris, 1967), p. 23. **221.** *L'Enseignement de la littérature*,

p. 47. **222.** Jean Ristat, *De coup d'état en littérature suivi d'exemples tirés de la Bible et des Auteurs anciens* (Paris, 1970), p. 37. **223.** Victor Serge, *Op. cit.*, p. 116. **224.** Marc Jimenez, *Op. cit.*, pp. 50—51. **225.** De ex., Philippe Sollers, *L'écriture fonction de transformation sociale*, in: *Tel Quel. Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), pp. 67—79, 399—405. **226.** Cesare Segre, *I segni e la critica* (Torino, 1969), p. 92. **227.** *Viața literară sovietică*, 1/1961, p. 9, 12, 14. **228.** Peter Hörtling, *Literatur als Revolution und Tradition* (1967), in: *Was will Literatur?*, II, p. 230. **229.** Endre Bojtár, *Slavic Structuralism* (Budapest, 1985), p. 131. *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, 1976), p. 64. **230.** André Breton, *Op. cit.*, p. 95. **231.** Victor Serge, *Op. cit.*, p. 77. **232.** Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris, 1967), p. 18. **233.** Charles Maurras, *L'avenir de l'intelligence* (Paris, 1905), p. 54. **234.** De ex., Reinhard Baumgart, *Literatur für Zeitgenossen, Essays* (Frankfurt/M., 1966), p. 117, 122, 124. **235.** Adriano Seroni, *Il decadentismo* (Palermo, 1964), p. 126. **236.** Victor Serge, *Op. cit.*, p. 46, 47, 200, 108, 111—112. **237.** René Garguillo, *Un paternalisme littéraire: Chateaubriand, Lamartine, Hugo et la littérature prolétarienne*, in: *Romantisme*, 39/1983, pp. 61—82. **238.** Michel Ragon, *Histoire de la littérature ouvrière. Du Moyen âge a nos jours* (Paris, 1953), p. 108. **239.** Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire* (Paris, 1930). **240.** De ex., George Steiner, *Op. cit.*, p. 356—364. **241.** De ex., Léon Pierre Quint, *Les droits de l'écrivain dans la société contemporaine* (Paris, 1928). **242.** De ex., Olivier Revault D'Allonnes, *La Création artistique et les promesses de la liberté* (Paris, 1973), p. 291. **243.** *La poétique de l'espace* (Paris, 1958), p. 10. **244.** De ex., Iván Slávov, *El principio leninista de la tolerancia estética*, tr. sp., in: *Criterios*, 5—12/1983—1984, pp. 277—283. **245.** Léon Trotsky, *Op. cit.*, p. 497. **246.** Victor Serge, *Op. cit.*, p. 33, 35, 38, 51. **247.** *Littérature et pérestroïka*, in: *Europe*, 67/722—723, 1989. **248.** Victor Serge, *Op. cit.*, p. 65, 68. **249.** Andrei Siniavski, *Plaidoyer pour la liberté de l'imagination*, tr. fr., (Paris, 1973). **250.** B. Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim schreiben der Wahrheit*, in: *Was will Literatur?* pp. 80—94. **251.** Alexandre Soljenytsyne, *Les droits de l'écrivain*, tr. fr., (Paris, 1972), **252.** Jean-Paul Sartre, *Op. cit.*, p. 262. **253.** Maurice Blanchot, *La Part du feu*, 1949, (Paris, 1984), pp. 101—102. **254.** Olivier Revault D'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, in: *Esthétique et marxisme* (Paris, 1974), p. 19. **255.** Hélène Parmelin, *Libertés et liberté de création*, in: *Op. cit.*, p. 59, 60, 61. **256.** E. Lovinescu, *Memorii* (București, 1930), I, pp. 174—175. **257.** Nicolae Ceaușescu, *Artă și literatură* (București, 1984). **258.** Stuart Chase, *The Tyrany of Words* (New York, 1938), pp. 342—343. **259.** Daniel Bell, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties* (Illinois, The Free Press of Glencoe, 1960), p. 15, 370, 373; referințe numeroase: Raymond Aron, *Fin de l'âge idéologique*, in: Th. W. Adorno, W. Dirks, *Sociologia* (Frankfurt/M., 1955); *The End of Ideology Debate*. Ed. with an introduction by Chaim J. Waxman (New York, 1968); Paul Dimitriu, *Le crépuscule des idéologies*, in: *Les idéologies dans le monde actuel* (Paris, 1971), pp. 57—71. **260.** Régine Robin, *Vers une histoire des idéologies*, in: *Annales Historiques de la Révolution Française*, no. 203 (1971), p. 298, 299, 303.

261. Lucien Goldmann, *Sciences Humaines et Philosophie* (Paris, 1966), p. 97, 100. **262.** Léon Trotsky, *Op. cit.*, p. 252, 302, 303. **263.** Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution* (Paris, 1975), pp. 112—113, passim. **264.** André Gide, *Journal*, 1939—1949, *Souvenirs* (Paris, 1955), p. 246, 339. **265.** Enrico De Angelis, *Arte e ideologia grande borghese* (Torino, 1971), p. 7. **266.** De ex., E. Balibar et P. Macherey, *Op. cit.*, p. 37, 40, 44 etc. **267.** De ex., Benedetto Croce, *La Poesia*, 1936 (Bari, 1969²), p. 11, 15, passim. **268.** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 1455; Italo Calvino, *La Machine littéraire*, tr. fr., (Paris, 1984) p. 37. **269.** Claude-Edmonde Magny, *Essai sur les limites de la littérature*, 1945, (Paris, 1967), p. 158. **270.** Michel Dragomirescou, *La Science de la littérature* (Paris, 1928), II, pp. 24—25. **271.** Paul Valéry, *Op. cit.*, I, p. 1324. **272.** George Watson, *The Study of Literature* (London, 1969), p. 199. **273.** Cedric Watts, *Bottom's Children: The Fallacies of Structuralist and Deconstructivist Literary Theory*, in: *Reconstructing Literature*. Ed. Lawrence Lerner (Oxford, 1983), p. 31. **274.** Lee Baxandall, *Literature and Ideology*, in: *Weapons of Criticism. Marxism in America and the Literary Tradition*. Ed. by Norman Rudich (Paolo Alto, 1976), p. 130. **275.** Pierre Macherey, *Op. cit.*, p. 203. **276.** Marc Jimenez *Op. cit.*, p. 239, 242. **277.** Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire* (Paris, 1978), p. 15. **278.** Jacques Dubois, *Op. cit.*, p. 75. **279.** Stanko Lasic, *Op. cit.*, p. 128. **280.** René Wellek-Austin Warren, *Op. cit.*, p. 118, 124. **281.** Lee Baxandall, *Op. cit.*, p. 124. **282.** André Breton, *Op. cit.*, p. 45. **283.** De ex., Terry Eagleton, *Marxism and literary criticism* (London, 1976), p. 17, 19; E. Fisher, *Art against ideology*, tr. eng. (London, 1969). **284.** Eugène Ionesco, *Op. cit.*, p. 292. **285.** Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1976), p. 105. **286.** De ex., Robert Scholes, *The Illiberal Imagination*, in: *N.L.H.*, IV, 3/1973, pp. 521—540. **287.** Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, II, *Limbajul poeziei culte* (București, 1985), p. 88. **288.** *Was will Literatur?*, II, pp. 231—240. **289.** Benjamin Péret, *Op. cit.*, p. 74. **290.** Jean-Paul Sartre, *Op. cit.*, II, p. 50, 53, 82—83, 257. **291.** Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 138, 150. **292.** Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris, 1963), p. 152. **293.** Eugène Ionesco, *Op. cit.*, p. 314. **294.** Idem, *Pour la culture, contre le politique*, *Für Kultur, gegen Politik* (St. Gallen, 1979). **295.** Italo Calvino, *Op. cit.*, p. 73, 75—83. **296.** Etiemble, *Hygiène des lettres*. II, *Littérature dégagée*, 1942—1953 (Paris, 1985³). **297.** Enzo Golino, *La critica militante*, in: *Sette modi di fare critica*. A cura di Ottavio Cecchi e Enrico Stridetti (Roma, 1983), pp. 175—213.

II

A1. *Cf.* René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950 (New Haven and London, 1986), 5, p. 187. **A2.** De pildă, Louis Vax, *La poésie philosophique* (Paris, 1985). **A3.** *Cf.* Idem, *Op. cit.*, VI, p. 132. **A4.** *Cf. Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires...*, (Paris, Gembloux, 1987), p. 252. **A5.** *Cf* Albert Leonard, *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle* (Paris,

1975), p. 29. **A6.** *Cf.* Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (New York 1960), p. 17. **A7.** *Cf.* Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*. A curs e con una presentazione di Alfredo Schiaffini (Bari, 1966), pp. 17—18; René Wellek, *Op. cit.*, 7, p. 146—147. **A8.** *Cf.* J. G.... *Idéologie*, in: *Encyclopaedia Universalis* (Paris, 1968), 8, p. 719. **A9.** *Cf.* I. P. Stern, *Literature and ideology*, in: *Comparative Criticism. A Yearbook*, 3/1981, p. 68; René Wellek, *Op. cit.* 4, p. 188. **A10.** *Cf.* Olivier Reboul, *Langage et idéologie* (Paris, 1989), p. 21. **A11.** *Cf.* Marc Angenot, *L'"intertextualité"*, in: *Revue des Sciences Humaines* 189/1983, p. 124. **A12.** *Cf.* René Wellek, *Op. cit.*, (New Haven and London 1991), 7, p. 214. **A13.** Idem, *Op. cit.*, 7, p. 193. **A14** Idem, *Op. cit.*, 7, p. 219, 310, 421. **A15.** Idem, *Op.cit.*, 7, p. 213, 321, **A16.** *Cf.* Idem, *Op. cit.*, 7, p. 237. **A17.** Detalii la Adrian Marino, *Tendances esthétiques: Attitudes des négatives* in: *Les Avant Gardes au XXe siècle* (Budapest, 1984), II, pp. 633—702. **A18.** Roland Barthes, *Tel Quel*, 16/1964, *cf.* Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (Paris, 1969), pp. 263—264. **A19.** *Cf.* Elisabeth Wright, *Another Look at Lacan and Literary Criticism*, in: *N.L.H.*, 3/1988, p. 622. **A20.** Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution* (Paris, 1975), pp. 96—97. **A21.** Pentru domeniul german: Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie* (Neuwid und Berlin, 1971). **A22.** Gerald Leroy et Anne Roche, *Les écrivains et le front populaire* (Paris, 1986). **A23.** F. Fortini, *Letteratura*, in: *Enciclopedia Einaudi* (Torino, 1980), III, p. 162. **A24.** R. H. Stacey, *Russian Literary Criticism. A short Story* (Syracuse, 1974), p. 189. **A25.** René Wellek, *Op. cit.*, 7, p. 193. **A26.** Idem, *Op. cit.*, 7, p. 244. **A27.** cf. George Steiner, *Language and Silence* (New York, 1967), p. 338. **A28.** René Wellek, *Op. cit.*, 7, p. 192. **A29.** *Cf.* Idem, *Op. cit.*, 7, p. 104. **A30.** L. Trilling *Cf.* idem, *Op. cit.*, 6, p. 138. **A31.** Adrian Marino, *Les cycles de l'avant-garde: cycle social*, in: *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle*, II, pp. 1051—1058. **A32.** Idem, *La Révolte littéraire, Nihilisme et extrémisme*, in: *Op. cit.*, pp. 636—703. **A33.** *Cf.* Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus* (New York, 1971), p. 253. **A34.** Stanko Lasic, *Les intellectuels et la contrainte idéologique...* (Paris, 1974), p. 266. **A35.** *Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition operativen Screibens*. Hrsg. von Raoul Hübner und Erhard Schütz (Opladen, 1976), p. 25. **A36.** Louis Kampf and Paul Lauter, eds., *The Politics of Literature* (New York, 1972), pp. 40—41, 45 etc. **A37.** Adrian Marino, *Liberté*, in: *Op. cit.*, II, pp. 749—752. **A38.** René Wellek, *Op. cit.*, 7, p. 299. **A39.** Raymond Williams, *Alignment and Commitment*, in: *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), pp. 199—200. **A40.** René Wellek, *Op.cit.*, 7, p. 422. **A41.** Stanko Lasic, *Op. cit.*, p. 279. **A42.** René Wellek, *Op. cit.*, 7, p. 177. **A43.** Redmond A. Burke, *What is the Index?* (Milkwaukee, 1952); Hans J. Schütz, *Verbotene Bücher. Eine Geschichte der Zensur von Homer bis Henry Miller* (München, 1990), pp. 156—208 **A44.** De ex., Virgil Ierunca, *Românește* (Bucureşti, 1991); Ileana Vrancea, *Momentul 1949—1954. Demascarea demascatorilor*, in: 22, 17/1—7mai 1992; Nicolae Manolescu, *Despre oportunism*, in: *Dreptul la normalitate* (Bucureşti, 1991), pp. 13—18. **A45.** Daniel Bell, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties* (Illinois, The Free Press of Glencoe, 1960), p. 393. **A46.**

Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XXe siècle* (Paris, 1987), p. 29. **A47.** René Wellek, *Op. cit.*, 7, p. 321; **A48.** *Cf.* Paul Désalmand, Philippe Forest, 100 *grandes citations expliquées* (Ailleur, 1991), p. 247. **A49.** *Cf.* R. M. Albérès. *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle* (Paris, 1963²), p. 356.

V.
LITERATURA CRITICĂ

1. LECTURA CA LITERATURĂ

I.

1. Oscar Wilde, *The critic as artist (Intentions)* in: *The Works* (London, Collins), p. 345. **2.** Lowry Nelson, Jr., *The Fictive Reader and Literary Self-Reflexiveness*, in: *The Disciplines of Criticism* (New Haven and London, 1968), pp. 173—191. **3.** Roger Dragonetti, *Mallarmé ou le malaise divin de la critique*, in: *Problèmes actuels de la lecture...* (Paris, 1982), p. 151. **4.** Raymond Jean, *Lire/Ecrire*, in: *La Pensée*, 215/1980, p. 111. **5.** Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (München, 1984²), p. 53. **6.** André Gide, *Romans...* (Paris, 1966), p. 89. **7.** Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1966), III, p. 879. **8.** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 1509. **9.** Roman Ingarden, *Studii de estetică*, tr. rom. (Bucureşti, 1978), p. 81; Idem, *Vom Erkennen der literarischen Kunstwerks* (Tübingen, 1968), p. 12. **10.** Gaston Bachelard, *Le poétique de l'Espace* (Paris, 1958²). p. 8. **11.** Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, tr. engl. (Baltimore and London, 1978), p. 274, 279. **12.** Idem. *Der Akt des Lesens*, p. 39. **13.** Idem, *Op. cit*, p. 176. **14.** José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914), (Madrid, 1964), p. 36. **15.** Nathan Cornfort Starr, *The Dynamics of Literature* (New York, 1945), pp. 1—17. **16.** J.-P. Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, pp. 91—97, 114, 119, etc. **17.** Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur* (Paris, 1960), p. 62. **18.** Georges Poulet, *La conscience critique* (Paris, 1971), p. 275, 276. **19.** Maurice Blanchot, *La part du feu*, 1949, (Paris, 1984), pp. 298—299. **20.** Idem, *L'espace littéraire*, 1955, (Paris, 1968), p. 256. **21.** De ex., Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970). p. 10. **22.** De ex., Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Paris, 1976), p. 295. **23.** De ex., Henryk Markiewicz, *Réception and the Recipient in literary studies. Perspectives and difficulties*, in: *Dialectics and Humanism*, 2/1980, p. 25. **24.** Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, 1945 (Paris, 1964⁴), p. 262. **25.** Jonathan Culler, *Structuralist poetics* (London, 1975), p. 128, 130. **26.** Stanley E. Fish, *Literature in the Reader: Affective Stylistics*, in: *N.L.H.*, 2/1970, pp. 123—162. **27.** Louise M.Rosenblatt, *The Reader, The Text, The Poem, The Transactional Theory of the Literary work* (London and Amsterdam, 1978), p. V. **28.** Tzvetan Todorov, *Critique de la critique* (Paris, 1984), p. 138. **29.** De ex., Italo Calvino, *La machine littéraire*, tr. fr. (Paris, 1984), p. 20; Alexandre Zinoviev, *Nous et l'Occident*, tr. fr. (Lausanne, 1981), p. 149. **30.** Robert E. Rogers, *The Fine Art of Reading* (Boston,

.1929), 31.Holbrook Jackson, *The Reading of Books* (London, 1947²), pp. 15—41. 32. Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Paris, 1965), p. 161. 33. Roman Ingarden, *Vom Erkennen der literarischen Kunstwerks*, p. 12. 34. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt/M., 1970), pp. 173—174. 35. O antologie de bază: Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik* (München, 1975); o introducere: Hannelore Link, *Rezeptionsforschung* (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1976); extrem de multe referințe în diferite limbi; mai personală ca altele: Robert C. Holub, *Reception Theory. A critical introduction* (London, 1984), 36. Arnold Rothe, *Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine*, in: *Littérature*, 32/1978, p. 97. 37. Hans Robert Jauss, *Op. cit.*, p. 173. 38. De ex., Harald Weinrich, *Für eine Literaturgeschichte des Lesers*, in: *Literatur für Leser* (Stuttgart, 1971), pp. 26—33. 39. T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in: *Selected Essays* (London, 1966), p. 14. 40. Emil Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk* (Berlin, 1921), p. 308. 41. Levin L. Schücking, *Literarische "Fehlurteile". Ein Beitrag zur Lehre vom Geschmacksträgertyp*, in: *D.V.L.G.*10 (1932), p. 374. 42. De ex., Robert Escarpit, *Y a-t-il des degrès dans la littérature ?*, in: *Soc. Fr. de littérature comparée. Actes du Sixième Congrès National* (Paris. 1965), pp. 8—9; Nicole Robine, *La Lecture*, in: *Le littéraire et le Social*, sous la direction de Robert Escarpit (Paris, 1970), p. 222, 225, 226, 228. 43. De ex., Jacques Leenhardt, *Introduction à la sociologie de la lecture*, in: *Revue des sciences humaines*, 177/1980, pp. 39—55. 44. De ex., Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction* (Oxford, 1983), p. 9. 45. Levin L. Schücking, *Op. cit.*, p. 384. 46. Mihail Hrapcenko, *Perenitatea operei literare. Proprietăți interne și valoarea funcțională* in: *Poetică. Estetică. Sociologie*, tr. rom. (București, 1979), pp. 27—28. 47. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, VI, *Mutația valorilor estetice. Concluzii* (București, 1929). 48. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (București, 1982²), p. 910. 49. Adrian Marino, *La réception de M. Eminescu. Quelques aspects méthodologiques*, in: *Il momento Eminescu...* (București, 1987), pp. 19—29. 50. Robert Escarpit, *Op. cit.*, p. 7. 51. Michael Riffaterre, in: *L'Enseignement de la littérature* (Paris, 1971), p. 372; idem, *La Production du texte*, tr. fr. (Paris, 1979), p. 9. 52. Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, in: *Le littéraire et le social*, p. 18, 31. 53. Robert Escarpit, in: *Niveaux de culture et groupes sociaux* (Paris—La Haye, 1967), p. 236. 54. Lucien Dällenbach, *La lecture comme suture*, in: *Problèmes actuels de la lecture* (Paris, 1982), p. 47. 55. (Roland Barthes), *Texte* (Théorie du), in: *Encyclopedia Universalis* (Paris, 1973), 15, p. 1016; idem, *Le plaisir du texte* (Paris, 1973). 56. Robert Escarpit, *"Creative Treason" as a key of literature*, in: *Y.C.G.L.*, 10/1961, pp. 16—21. 57. Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele* (București, 1966). 58. Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1979 (Milano, 1986), p. 58. 59. J. A. Richards, *Practical criticism*, 1929 (New York, 1956). 60. De ex., Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (Paris, 1977), p. 288. 61. Jean-Louis Baudry, *Comme un livre*, in: *Tel Quel* 24/1966, p. 61. 62. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1921 (Tübingen, 1965³), p. 30, 37. 63. Valery Larbaud, *Le vice impuni, la lecture, Domaine Anglais* (1925) (Paris, 1936), pp. 9—28;

idem, *Domaine français* (Paris, 1941). **64.** Remy de Gourmont, *Lettres à Amazone* (Paris, 1914), p. 28. **65.** Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1977), p. 388. **66.** Idem, *Critique de la critique*, p. 161. **67.** Mario I. Valdés, *Phenomenological hermeneutics and the study of literature* (Toronto, Buffalo, London, 1987), p. 27. **68.** A. J. Greimas — Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, 1979), p. 207. **69.** Adrian Marino, *Introducere în critica literară* (București, 1977), pp. 367—388. **70.** Idem, *Lecture*, in: *Dictionnaire international des termes littéraires*. Sous la direction de Robert Escarpit (The Hague-Paris, 1973), pp. 14—22. **71.** *Cahiers roumains d'études littéraires*, 4/1977; *Caiete critice*, 2/1980. **72.** De ex., Florin Mihăilescu, *Critica românească și condiția* lecturii, in: *Revista de istorie și teorie literară*, 1/1979. **73.** S. Marcus, *La lecture générative*, in: *Degrés*, 28/1981, pp. 61—66. **74.** Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii* (București, 1988).; **75.** Constantin Noica, *Devenirea întru ființă* (București, 1981). **76.** Nicolae Manolescu, *Desenul din covor. Teme*, 7 (București, 1988), pp. 161—165. **77.** Mircea Eliade, *Fragmentarium* (București, 1939), pp. 77—80.

II

A1. R. Jarrel, *Poetry and the Age* (New York, 1955), p. 64, cf. Eva M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism* (The Hague-Paris 1971), p. 146. **A2.** *Cf.* Ludwig W. Kahn, *The Ambigous Reader*, in: *Probleme der Komparatistik und Interpretation. Festschrift für André von Gronicka*, (Bonn, 1978), p. 4. **A3.** *Cf.* René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950* (New Haven and London, 1986), 5, p. 267. **A4.** *Cf. Comparative Criticism*, 2/1980, p. 3. **A5.** Walter J. Slatoff, *cf.* Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (München, 1984²), p. 38.

2. CRITICA LITERARĂ CA LITERATURĂ

I

1. Lautréamont, *Oeuvres complètes* (Paris, 1969),p. 384. **2.** Ph. Lacoue-Labarthe J.-L Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris, 1978), p. 27. **3.** J.-P. Sartre, in: *Que peut la littérature?* (Paris, 1965), p. 118. **4.** Werner Jaeger, *Philologie und Historie* (1914), in: *Humanistische Reden und Vorträge* (Berlin-Leipzig, 1937), p. 11. **5.** J. Vendryes, *Philologie*, in: *Bulletin du centre international de synthèse*, 5/1928, p. 47. **6.** De ex., Karl Otto Conrady, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft* (Reinbeck bei Hamburg, 1966), p. 27. **7.** Herman Usener, *Philologie und Geschichtwissenschaft*, 1982, in: *Vorträge und Aufsätze* (Leipzig, Berlin, 1914²), pp. 1—35. **8.** Leo Spitzer, *Development of a Method*, in: *Representative Essays*. Ed. by Alban F. Forcione, Herbert Lindenberger and Madeleine Sutherland (Stanford, 1988), p. 448. **9.** Max Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung* (Frankfurt/M.,

1942). **10.** De ex., Franz Rolf Schröder, *„Philologie"*, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift*, XXXII (1950), 1951, p. 7, 20. **11.** Werner Jaeger, *Op. cit.*, pp. 4—9. **12.** U. von Wilamowitz-Möllendorf, *Geschichte der Philologie* (Leipzig, 1921), p. 18. **13.** *Dictionnaire de linguistique* (Paris, 1973), p. 371. **14.** Gerhard Jäger, *Einführung in die klassische Philologie*, 1975 (München, 1980²), pp. 148 sq. **15.** G. Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre (Paris, 1965), p. 33. **16.** John Edwin Sandys, *A History of Classical Scholarship* (Cambridge, 1908), I, p. 6. **17.** Karlheinz Stierle, *L'enseignement de la littérature en Allemagne*, in: *L'Enseignement de la littérature*. Sous la direction de Serge Doubrovsky et de Tzvetan Todorov (Paris, 1971), p. 607. **18.** Antonio Bernardini e Gaetano Righi, *Il concetto di filologia e di cultura classica nel moderno pensiero europeo* (Bari, 1953²), pp. 677—579. **19.** Dieter Harth, *Kritische und konservative Aufgabe der Philologie*, in: *Propädeutik der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Dieter Harth (München, 1973), p. 33. **20.** August Boeckh, *Encyclopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*. Hrsg. Ernst Bratuschek (Leipzig, 1886), p. 33. **21.** Rudolf von Raumer, *Geschichte der Germanischen Philologie vorzugsweise in Deutschland* (München, 1970), p. 1. **22.** Karl Uitti, *A propos de la philologie*, in: *Littérature*, 41/1981, p. 31. **23.** De ex., W. Jäger, *Op. cit.*, p. 5, 9. **24.** R. H. Robins, *General Linguistics. An Introductory Survey* (Bloomington and London, 1968³) p. 6. **25.** Karl Tober, *Urteile und Vorurteile über Literatur* (Stuttgart, 1970), pp. 102—103. **26.** Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern und München, 1984¹⁰), p. 10, 386—387. **27.** Leo Spitzer, *A Method of Interpreting Literature* (New York, 1967), p. 4, 5. **28.** De ex., Servais Etienne, *Défense de la philologie* (Liège-Paris, 1933), p. 43. **29.** Marcel Bataillon, *Nouvelle jeunesse de la philologie à Chapel Hill*, in: *R.L.C.*, 35 (1961), p. 298. **30.** Horst Albert Glaser, *Philologein -Allgemeine und Vergleichende Literatuwissenschaft — Literaturtheorie — Literaturkritik*, in: *Grundzüge der Literatur — und Sprachwissenschaft*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus (München, 1983⁷), pp. 15—22. **31.** Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988). **32.** Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, in: *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburstag* (Bern, 1952), pp. 39—50.; idem, *Philology und „Weltliteratur"*, in: *Centennial Review*, 13, 1/1969, **33.** De ex., L. Caretti, *Filologia e critica* (Milano-Napoli, 1955). **34.** J. Körner, *Friedrich Schlegels „Philosophie der Philologie"*, in: *Logos*, XVII (1928), pp. 16—66. **35.** Charles Maurras, *Critique et poésie* (Paris, 1968), pp. 19—20. **36.** Gerard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, 1982), p. 279, 283. **37.** Leo Spitzer, *Linguistics and Literary Theory. Essays in Stylistics* (Princeton, 1948), p. 73, 85, 125. **38.** Hans Robert Jauss, *Limites et tâches d'une herménéutique littéraire*, in: *Diogène*, 109/1980, p. 104. **39.** Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea* (Firenze, 1943), II, p. 90. **40.** Gerhard Jäger, *Op. cit.*, pp. 109—110. **41.** Tudor Vianu, *Opere* (Bucureşti, 1965), 12 pp. 511—525. **42.** Cesare Segre, *Semiotica filologica* (Torino, 1979). **43.** *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*. Antologie şi prefaţă de Mihai Pop (Bucureşti

1983), p. 1, 21—22, 633. **44.** Leo Spitzer, *Stilstudien*, II *(Stilssprache)* (München, 1928), p. 458. **45.** Benedetto Croce, *La Poesia* (Bari, 1969²), p. 64, 256; idem. *Poesia antica e moderna* (Bari, 1950), p. 91. **46.** René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950* (New Haven and London, 1991), 7, p. 119., **47.** René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1956³), p. 38. **48.** Ovid Densusianu, *Opere* (Bucureşti, 1968), I, pp. 12—50. **49.** Vasile Bogrea, *Pagini istorice filologice*. Ed. îngrijită, studiu introductiv şi note de Mircea Borcilă şi Ion Mârii (Cluj, 1971), p. XI, 153, 366, 464 etc. **50.** Mircea Eliade, *Amintiri* (Madrid, 1966), p. 79. **51.** Idem, *Mémoire*, I, 1907—1937, tr. fr. (Paris, 1980), p. 427. **52.** Idem, *Oceanografie* (Bucureşti, 1934), p. 12. **53.** Paul Zarifopol. *Eseuri*, Ed. îngrijită de Al. Săndulescu şi Radu Săndulescu (Bucureşti, 1988), II, p. 155. **54.** De ex., Constantin Balmuş, *Ce e filologia clasică?* în: *Ethos*, III, 1/1946, pp. 25—43. **55.** De ex., I. Coteanu şi I. Dănăilă, *Introducere în lingvistică şi filologia românească* (Bucureşti, 1970); Elena Barboricâ, Liviu Onu, Mirela Teodorescu, *Introducere în filologia română* (Bucureşti, 1972); Ion Gheţie, *Introducere în filologia românească* (Bucureşti, 1974), etc. **56.** José Ortega Y Gasset, *Difficulté du langage*, tr. fr., în: *Diogène*, 28/1959, p. 5. **57.** Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1973³), p. 368. **58.** Michael Riffaterre, *L'Enseignement de la littérature*, p. 372. **59.** Roland Barthes, *Le grain de la voix* (Paris, 1981), p. 295. **60.** George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburgh-London, 1904), III, p. 442. **61.** Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française* (Paris, 1936), p. VIII. **62.** Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr., fr., (Paris, 1978), p. 467. **63.** Idem, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, tr. rom. (Bucureşti, 1970), p. 135, 146, 219, 222. **64.** Idem, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237; Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique* (Paris, 1981), pp. 128—129. **65.** Benedetto Croce, *Problemi di estetica* (Bari, 1966⁶), pp. 517—439. **66** E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, VI, *Mutaţia valorilor estetice* (Bucureşti, 1929). **67.** D. W. Robertson Jr., *Some Observations on Method in Literary Studies*, în: *N.L.H.*, I (1969), pp. 29—30. **68.** G. Călinescu, *Despre orizont*, în: *Scriitori străini*. Prefaţa de Adrian Marino (Bucureşti, 1967), pp. 778—780. **69.** Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge* (Paris, 1980), p. 40. **70.** Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, tr. fr. (Paris, 1963), p. 212. **71.** M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, p. 11. **72.** Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern-München, 1969¹⁴), p. 11. **73.** G. Lanson, *Op. cit.*, p. 69. **74.** Leo Spitzer, *Op. cit.*, p. 103. **75.** Bernard Picquet, *L'explication de texte et la dissertation* (Paris, 1979). **76.** Michael Riffaterre, *Le tissu du texte*, în: *Poétique*, 34/1978, p. 195. **77.** Eugenio Coseriu, *Teoria del linguage y lingüistica general* (Madrid, 1969²), p. 321. **78.** Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris, 1966), p. 95. **79.** Tzvetan Todorov, *Comment lire* (1969), în: *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 242. **80.** Werner Jäger, *Op. cit.*, p. 11. **81.** Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship* (Oxford, 1968), p. 3. **82.** Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*, p. 39, 40. **83.** Henry Corbin, *De Heidegger à Sohravardi*, în: *Henry Corbin, Cahiers de L'Herne*, 39/1981, pp.

24—25. **84.** E. D. Hirsch, Jr., *Validity in interpretation* (New Haven and London 1974⁴). **85.** Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1905 (Berlin, 1913⁴), p. 200. **86.** Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 39. **87.** Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (Zürich, 1951), p. 15, 19. **88.** Ezra Pound, *ABC of Reading*, 1934 (London, 1968), p. 100; Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1966), p. 158, 159. **89.** Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations* (Paris, 1969), p. 58. **90.** Northrop Frye, *The Stubborn Structure* (Ithaca, 1970), p. 88. **91.** De ex., Antoine Compagnon, *La seconde main* (Paris, 1979), p. 74. **92.** Adrian Marino, *Critica ideilor literare* (Cluj-Napoca, 1974), tr. germ. 1976; tr. fr. 1978); idem, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj-Napoca, 1980), tr. fr., 1981. **93.** De ex., Robert Grosman, *Do Readers Make Meaning?* in: *The Reader in the Text: Essays on Audiance and Interpretation*. Ed. by Susan R. Suleiman and Inga Grosman (Princeton, 1980), pp. 149—164); Wolf-Dieter Stempel, *Comment controler la lecture?*, in: *Problèmes actuels de la lecture* (Paris, 1982), p. 112. **94.** Gustave Lanson, *Op. cit.*, p. 43, 46. **95.** Leo Spitzer, *A Method of Interpreting Literature*, p. 5. **96.** W. K. Wimsatt, Jr., *The Chicago Critics*, in: *Comparative Literature*, V (1953), p. 58. **97.** Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1971), p. 82, 87. **98.** Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images* (Princeton, 1977), p. 11. **99.** Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 130. **100.** Louis Vax, *La poésie philosophique* (Paris, 1985), p. 130. **101.** Paul Claudel, *Du Sens figuré de l'Ecriture*, in: *Oeuvres complètes* (Paris, 1963), 21, p. 11. **102.** Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), pp. 20—21, 41. **103.** De ex., E. Talbot Donaldson, *Patristic Exegesis in the Criticism of Medieval Literature: The Opposition*, in: *Literary Criticism. Idea and Art*. Ed. W. K. Wimsatt (Berkeley — Los Angeles — London, 1974), p. 187. **104.** Northrop Frye, *Op. cit.*, p. 116. **105.** M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, p. 25, 26. **106.** Mihai Ralea, *Despre critica literară*, in: *Între două lumi* (București, 1943), p. 168, 169. **107.** Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London, 1975), p. 122. **108.** Michael Riffaterre, *L'Intertexte inconnu*, in: *Littérature* 41/1984, p. 6. **109.** Paul B. Armstrong, *The Multiple Existence of a Literary Work*, in: *Conflicting Readings. Variety and Validity in Interpretation* (Chapel Hill and London, 1990), pp. 20—40 **110.** De ex., Michel Deguy, *L'Enseignement de la littérature*. p. 412. **111.** René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapel Hill, 1982), p. 51. **112.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), pp. 415—416. **113.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p. 245. **114.** Roland Barthes, *Critique et vérité*, p. 43. **115.** De ex., Adrian Marino, *Introducere în critica literară* (București, 1968), pp. 388—408. **116.** H. Corbin, *L'Imagination créative dans le souphisme d'Ibn Arabi* (Paris, 1958), p. 8. **117.** Hans Robert Jauss, *Le Texte poétique et le changement d'horizon de la lecture*, in: *Problèmes actuels de la lecture*, p. 105. **118.** *Caiete Critice*, 11/1982, pp. 4—20; tr. engl. *The Necessity of a Hermeneutics of the Idea of Literature*, in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Wellek* (Bern, 1984), II, pp. 417—437. **119.** Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), p. 49. **120.** Alexandru Paleologu, *Ipoteze de lucru* (București, 1980), p. 55. **121.** De ex.,

Emilio Betti, *Teoria generale della interpretazione* (Milano, 1955), I, 2, p.531, 536. **122.** De ex. Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 106, 125. **123.** Friedrich Schleiermacher, *Sämmtliche Werke* (Berlin, 1835), III, p. 373, 377 **124.** W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (University of Kentucky Press, 1954), p. 10.**125.** Trevor Eaton, *The Semantics of Literature* (The Hague-Paris, 1966), p. 19. **126.** Mario I. Valdés, *Phenomenological hermeneutics and the study of literature* (Toronto, Buffalo, London, 1987), pp. 29—42, 71—88. **127.** *Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes*..., (Paris, 1965), p. 41, 78. **128.** De ex., *La Lecture littéraire*... (Paris, 1987), p. 11, 16. **129.** James P. Dougherty, *The Aesthetic and the Intellectual Analyses of Literature*, in: *J.A.A.C.*, XXII (1963), p. 322, 323. **130.** Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (Paris, 1966), III, p. 879, 911, 1033. **131.** De ex., John Casey, *The Language of Criticism* (London, 1966); Roland Barthes, *Le grain de la voix* (Paris, 1981), p. 180. **132.** Robert Escarpit. *Y a-t-il des degrès dans la littérature ?*, in: *Soc. Fr. de Lit. Comp. Actes du Sixième Congrès National* (Paris, 1966), p. 9. **133.** Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, p. 126. **134.** De ex., Lucien Goldmann, *Sciences humaines et philosophie* (Paris, 1966), pp. 143—144. **135.** Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes: un regard politique sur le signe* (Paris, 1973), p. 14; Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman. „La Jalousie" d'Alain Robbe-Grillet* (Paris, 1973). **136.** J. P. Stern, *Literature and ideology*, in: *Comparative Criticism*, 3/1981, p. 53. **137.** *Sette modi di fare critica*. A cura di Ottavio Cecchi e Enrico Ghidetti (Roma, 1983). **138.** Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris, 1973). **139.** Remy de Gourmont, *Lettres à l'Amazone* (Paris, 1914), pp. 28—30; Charles Péguy, *Clio* (Paris, 1932), pp. 19—21; André Maurois, *Lecture mon doux plaisir* (Paris, 1957). **140.** Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (Paris, 1984), p. 100. **141.** Paul de Man, *Blindness and Insight* (New York, 1971), p.107. **142.** De ex., Suresh Raval, *Criticism and Interpretation*, in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift to René Wellek*... (Bern, 1984), I, pp.531—574. **143.** William R. Paulson, *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information* (Ithaca and London, 1988), p. 139. **144.** De ex., René Wellek, *The Attack on Literature*, p. 74. **145.** George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburgh—London, 1904), II, p. 218. **146.** R. A. Scott-James, *The Making of Literature*, 1928 (London, 1970), p. 111. **147.** Jean Seznec, *On two definitions of literature* (Oxford, 1952), p. 7. **148.** George Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ?* (Paris, 1967), p. 249. **149.** Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (Paris, 1977), coperta; **150.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 48; Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1969), II, p. 21. **151.** Jean Ricardou, *La littérature comme critique*, in: *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, 1971), pp. 9—32. **152.** René Wellek, *Op. cit.*, p. 137. **153.** David Daiches, *Critical Approaches to Literature* (Englewood Cliffs, 1964), p. 392. **154.** Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 27; idem, *Critique de la critique*, p. 55. **155.** André Lefevere, *Literary Knowledge* (Assen/Amsterdam, 1977), p. 148.

156. René Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven and London, 1965³), p. 3. 157. De ex., Heinrich Vormweg, *Literaturkritik*, in: *Literaturwissenschaft Grundkurs 2...* (Reinbeck bei Hamburg, 1981), pp. 237—252; Franz Schonauer, *Literaturkritik in der Bundesrepublik Deutschland*, in: *Deutsche Gegenwartliteratur*. Hrsg. Manfred Durzak (Stuttgart, 1981), pp. 421—423. 158. Maurice Blanchot, *L'entretien infini* (Paris, 1969), p. 480; Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, 1966), p. 164. 159. Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1966), p. 146. 160. Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine* (Ville La Salle, Québec, 1979), p. 130. 161. De ex., Eugenio Donato, *Of Structuralism and Literature*, in: *Velocities of Change*. Ed. by Richard Mackesey (Baltimore and London, 1974), p. 177. 162. Roland Barthes, *Essais critique*, p. 255. 163. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, pp. 73—74. 164. Vasile Florescu, *Retorica și neoretorica* (București, 1973), p. 28. 165. Doina Bogdan-Dascălu, *Critica — limbaj secund* (Timișoara, 1981), p. 39; Mariana Neț, *Metalimbajul textului literar* (București, 1989). 166. Benedetto Croce, *Nuovi Saggi di Estetica* (Bari, 1926³), p. 37 (in general: *La critica e la storia d'arte*, IV). 167. T.S. Eliot, *The Perfect Critic*, in: *The Sacred Wood*, 1920 (London, 1972), p. 15, 16. 168. Idem, *To criticize the Critic* (New York, 1970³), p. 13; idem, *The use of Poetry and the use of criticism* 1933 (London, 1970), pp. 16—32. 169. John Middleton Murry, *The Function of criticism*, in: *Aspects of Literature* (London, 1920), p. 6; René Wellek, *The Poet as Critic, The Critic as Poet, The Poet-Critic*, 1967, in: *Discriminations* (New Haven and London, 1970), pp. 253—274. 170. M. Bahtin, *Françcis Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, tr. rom., (București, 1974), p. 148. 171. Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique* (Paris, 1939¹⁰), pp. 130—132. 172. Michael Riffaterre, *La production du texte* (Paris, 1979), p. 8. 173. *La critique artistique, un genre littéraire* (Rouen, 1983). 174. René Wellek, *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship*, in: *Concepts of Criticism* (New Haven and London 1965³), pp. 256—281. 175. Mihai Dragomirescu, *Primul congres de istorie literară ain Budapesta* (București, 1931), p. 18, 22. 176. Norman Foerster, *The American Scholar. A Stuay in "Litterae inhumaniores"* (Chapel Hill, 1929), p. 44; idem, *The Study of Letters*, in: *Literary Scholarship. Its Aims and Methods* (Chapel Hill, 1941), pp. 13—16; R.P. Blackmur, *A Critic's Job of Work* (1935), in: *Selected Essays* (New York, 1986), p. 39. 177. Tudor Vianu, *Opere* (București, 1982), 10, pp. 121—123. 178. Roman Jakobson, *Questions de poétique* (Paris, 1973), pp. 72—93, 154. 179. De ex., Leo Spitzer, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours* (Chapel Hill, 1944), p. 39, 42. 180 George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburgh — London, 1904), I, p. 54, 493; III, p. 410; Oskar Walzel, *Impressionismus und ästhetische Rubriken* (1914), in: *Das Wortkunstwerk* (Leipzig, 1926), pp. 36—44. 181. G. Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire* (Paris, 1965), p. 32. 182. Albert Thibaudet, *Op. cit.*, p. 130. 183. Georges Poulet, *La Conscience critique* (Paris, 1971), p. 204. 184. Mircea Eliade. *Pages de journal*, in: *Henry*

Corbin (Paris, L'Herne, 1981), p. 68. **185.** Adrian Marino, *Critica ideilor literare* (Cluj, 1974), pp. 311—354; *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj, 1980), pp. 273—290. **186.** De ex., Jean Tortel, *Chefs pour la littérature* (Paris, 1965), pp. 110—111. **187.** Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, p. 139; **188.** Idem, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 104. **189.** Cesare Segre, *Op. cit.*, p. 26—27. **190.** Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, 1969), p. 569. **191.** Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris, 1979), pp. 87—88. **192.** Bernard Pingaud, *Situation de l'Écrivain*, in: *L'Enseignement de la littérature...*, p. 113. **193.** A.A. Moles, *Le Commentaire comme méthode de composition littéraire et philosophique*, in: *Functional Studies in Language and Literature*, Ed. F. Coppikters, D.L. Goyvaerts (Ghent-Antwerp — Brussels, 1978), pp. 37—43. **194.** Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1966), p. 1222. **195.** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 48. **196.** T. S. Eliot, *To Criticize the Critic*, p. 26. **197.** Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978), p. 477. **198.** P. Sollers, *Logiques* (Paris, 1968), p. 1. **199.** Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, p. 132. **200.** Eugene H. Falk, *Towards a New Positivism in Literary Scholarship*, in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Wellek*, I, pp. 175—183. **201.** Leo Spitzer, *Representative Essays...* (Stuttgart, 1988), p. 441. **202.** *Les Thèses de* 1929..., tr. fr., *Le Cercle de Prague*, in: *Change*, 3/1969, p. 39. **203.** Paul Valéry, *Op. cit.*, I, p. 655; Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), p. 46. **204.** Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 47, 55. **205.** Idem, *Essais critique*, pp. 213—220. **206.** Idem, *Critique et vérité*, p. 37, 68, 73. **207.** *Les Chemins actuels de la critique*. Sous la direction de Georges Poulet (Paris, 1978), p. 435, 477. **208.** Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Paris, 1965), p. 12, 16. **209.** G. Saintsbury, *Op. cit.*, I, p. 283; III, p. 190; T.S. Eliot, *The Frontiers of Criticism*, in: *On Poetry and poets* (New York, 1973[1]), pp. 113—115. **210.** Guy Laflèche, *Petit manuel des études littéraires* (Montréal, 1977), p. 15, 26. **211.** M. Riffaterre respinge această prejudecată: *L'Enseignement de la littérature*, p. 368. **212.** Jean Starobinski, *La Littérature, le texte et l'interprète*, in: *Faire de l'histoire. Nouvelle approche*. Sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora (Paris, 1974), II, p. 173. **213.** Cleanth Brooks, *The Heresy of Paraphrase*, in: *The Well wrought Urn* (New York, 1947), pp. 192—214. **214.** Paul Valéry, *Op. cit.*, I, p. 1507, 1509. **215.** Gérard Genette, *Seuils* (Paris, 1987), pp. 254. **216.** G. Lanson, *Op. cit.*, p. 24. **217.** J-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, 1962), p. 35. **218.** Susan Sontag, *Against Interpretation* (New York, 1907), p. 23. **219.** David Bleich, *Subjective Criticism* (Baltimore — London, 1978), pp. 8—9. **220.** G. Călinescu, *Principii de estetică* (Bucureşti, 1939), p. 116, 117, 119, 120. **221.** Idem, *Istoria Literaturii române de la origini până în prezent* (Bucureşti, 1941), p. 589. **222.** Adrian Marino, *Invenţia critică*, in: *Introducere în critica literară* (Bucureşti, 1968), pp. 409—439. **223.** Al Piru, *Mesajul clasicilor mereu actual*, in: *Flacăra*, 21 aug. 1980, p. 15. **224.** Dorina Bogdan Dascălu, *Critica limbaj secund* (Timişoara, 1981). **225.** Gabriel Liiceanu, *Cearta cu filozofia* (Bucureşti, 1992), pp. 11—14.

A1. Adrian Marino. *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1993), II, pp. 95—92. **A2.** Idem, *Op. cit.*, I, p. 73. **A3.** *Cf.* Karl Otto Conrady, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft* (Reinbeck bei Hamburg, 1966), p. 207 **A4.** *Cf.* Karl Uitti, *À propos de la philologie*, in: *Littérature*, 41/1981, p. 45. **A5** Geoffrey Green, *Literary Criticism and the Structures of History. Erich Auerbach und Leo Spitzer* (Lincoln and London, 1982), p. 92. **A6.** Gustavo Vinay, *Filologia e ambizioni storiografiche*, in: *Studi medievali*, I, (1960), pp. 194—202. **A7.** Ezio Raimondi, *Benjamin, Riegl e la filologia*, in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Wellek*. Ed by Joseph P. Strelka (Bern..., 1984) I, pp. 499—530. **A8.** Krystina Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic ambiance* (The Hague — Paris, 1968), p. 17. **A9.** Geoffrey Green, *Op. cit.*, p. 154; Paul Zumthor, *Erich Auerbach ou l'Éloge de la Philologie*, in: *Littérature*, 5/1972, pp. 107—109. **A10.** René Wellek, *The Attack on Literature...* (Chapel Hill, 1982), pp. 50—51. **A11.** *Cf.* Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres* (Paris, 1983), p. 79. **A12.** Friedel Thiekötter, *Explication de texte*, in: *Grundzüge der Literatur — und Sprachwissenschaft* (München, 1983⁷), I, pp. 371—374. **A13.** René Wellek, *Op. cit.*, p. 44. **A14.** *Cf.* Adrian Marino, *Op. cit.*, I, p. 126. **A15.** *Cf.* Krystina Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (The Hague — Paris, 1968), p. 25. **A16.** *Cf.* D.W. Fokkema, Elrud-Kune-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London, 1977), pp. 31—32. **A17.** Marcel Granet, *La Pensée Chinoise* (Paris, 1968), pp. 362—364; Etiemble, *Connaissez-vous la Chine?* (Paris, 1964), p. 173. **A18.** Adrian Marino, *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, 1982). **A19.** *Cf.* Albert Leonard, *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle* (Paris, 1975), p. 196. **A20.** *Cf.* Gérard Genette, *Seuils* (Paris, 1987), pp. 324—325. **A21.** Adrian Marino, *Op. cit.*, II, pp. 25—27, 42—43, 129—131, 171—173. **A22.** W. C. Brownell, *cf.* René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950 (New Haven and London, 1986), 6, p. 45. **A23.** Roland Barthes *cf.* Antoine Compagnon, *Op. cit.*, p. 11. **A24.** *Cf.* Karl Kroeber, *The Evolution of Literary Study*, 1883—1983, in: *P.K.L.A.* 29 (1984), p. 317. **A25.** *Cf.* Northrop Frye, *On culture and literature* (Chicago and London, 1978), p. 56. **A26.** Pierre Audiat, *La Biographie de l'oeuvre littéraire*, 19⁰4. *cf.* Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XXe siècle* (Paris, 1987), p. ⁰80. **A27.** René Wellek, *Op. cit.*, 7, p. 98, 227. **A28.** *Cf.* Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 76. **A29.** Franz Schonauer, *Literaturkritik in der Bundesrepublik Deutschland*, in: *Deutsche Gegenwärtsliteratur...* Hrsg. von Manfred Durzak (Stuttgart, 1981), p. 413. **A30.** Albert Leonard, *Op. cit.*, p. 207, 210, 213, 219, 234—235 etc. **A31.** René Wellek, *Op. cit.*, 6, p. 5; 7, p. 47. **A32.** Emilia de Zuleta, *Historia de la critica española contemporanea* (Madrid, 1966), p. 27, 140—141. **A33.** René Wellek, *The New Criticism: Pro and Contra*, in: *The Attack on Literature...*, pp. 87—103. **A34.** Bibliografie enormă. Doar câteva repere de orientare: Cesare Segre, *I segni e la critica* (Torino, 1969); Roger Fowler, *The languages of literature. Some lingvis-*

tic contribution to criticism (London, 1931); Cesare Brandi, *Teoria generale della critica* (Torino, 1974); *Letteratura e questione della lingua*. A cura di Paolo Zolli (Bologna, 1979), etc. **A35.** Virgil Nemoianu, *Litarary Canons and Social Value Options*, in: *The Hospitable Canon...*, Eds. Virgil Nemoianu and Robert Royal (Amsterdam — Philadelphia, 1991), p. 228. **A36.** Adrian Marino, *Op. cit.*, I, p. 126.

3. TEORIA LITERARĂ CA LITERATURĂ

I

1. Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (Bruges, 1946), I, p. 47; II, p. 6 etc. **2.** Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. (Paris, 1978), p. 24. **3.** Theodore Besterman, *A World Bibliography of Bibliographies* (Lausanne, 1966), III, c. 3558. **4.** Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* (Paris, 1940) II, pl. 4. **5.** Robert Escarpit, *Littérature*, in: *Dictionnaire international des termes littéraires*. Sous la direction de Robert Escarpit (The Hague-Paris, 1976), *L*, 48. **6.** Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris, 1967), p. 13, 42. **7.** François Jost, *Essais de littérature comparée* (Fribourg, 1968), II, p. 340. **8.** Mikhail Bakhtine, *Op cit.*, p. 93, 94. **9.** Roland Barthes, *L'analyse rhétorique*, in: *Littérature et société* (Bruxelles, 1964), pp. 31—35; idem, *L'Ancienne rhétorique. Aide—mémoire*, in: *Communications*, 6/1970, pp. 172—230. **10.** George A. Kennedy, *The Art of Persuation in Greece* (Princeton, 1963); idem, *Clasical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern times* (Chapel Hill, 1980); William J. Kennedy, *Rhetorical Norms in Renaissance Literature* (New Haven and London, 1978). **11.** Vasile Florescu, *Retorica și neoretorică. Geneză—Evoluție—Perspective* (București, 1973), tr. it. (Torino, 1971), tr. fr. (Paris—București, 1982). **12.** George A. Kennedy, *Op. cit.*, p. 5, 43. **13.** De ex., Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* (München, 1967[3]). **14.** Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (Paris, 1977), p. 62, 78, 110, etc. **15.** Philippe Minguet *Du Rhétorique au poétique*, in: *Vers une estétique sans entrave. Mélanges Mikel Dufrenne* (Paris, 1975), p. 336. **16.** De ex., *Rhétorique de la poésie* par le groupe M — Jacques Dubois, Francis Edeline, Jeanne Marie Klinkenberg, Philippe Minguet (Bruxelles, 1977), p. 16. **17.** Kenneth Burke *Counter—Statement* (New York, 1931), p. 26. **18.** Idem, *A Rhetoric of Motives* (New York, 1950). **19.** Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago—London, 1961). **20.** Gerard Genette, *Figures* (Paris, 1972), III, p. 23. **21.** Roland Barthes *L'Analyse rhétorique*, p. 31; idem, *Essais critiques* (Paris, 1964), pp. 13—14. **22.** Gerard Genette, *Op. cit.*, II, p. 16, 18. **23.** Maurice Hougardy, *La Parole en Public* (Bruxelles, 1962[2]); Ion Biberi, *Arta de a scrie și de a vorbi în public* (București, 1972), **23.** bis. Ch. Pereluan—L. Olbrechts—Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nuovelle rhétorique*, 1970 (Bruxelles, 1983[4]); Gheorghe Mihai — Ștefan Papughiuc, *Încercări asupra argumentării* (Iași, 1985). **24.** De ex., Wolfgang Kayer, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1984 (Bern—München, 1969[14]), p. 15, 16, 356. **25.** Harald Weinrich, *Kommunikative Literaturwissenschaft oder*

De Singularibus Non est Scientia, in: *Zur Grundlegung der Literaturwissenschaft* Hrsg. Siegfried J. Schmidt (München, 1972), p.7. **26.** *Théorie de la littérature* ... tr. fr. (Paris, 1965), p. 33, 37. **27.** Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine* (Paris, 1981), p. 243, 247. **269. 28.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, tr. fr., (Paris, 1973), p. 15. **29.** Roman Ingarden, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft* (Tübingen, 1976), p. 2. **30.** Jean Paulhan, *Ouvres complètes*, 1944 (Paris, 1966), II, pp. 299—300. **31.** Guy Michaud, *Introduction à une science de la littérature* (Istambol, 1950), **32.** Robert Escarpit, *Les Sciences de la littérature*, în; *Historie des littératures*, sous la direction de Raymond Queneau (Paris, 1958), III, p. 1742, 1786—1792. **33.** Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), pp. 56—57. **34.** Un titlu elocvent: Jan Mukarovskij, *Obligation de la science littéraire envers la littérature mondiale contemporaine*, în: *Acta litteraria*, V, (1962), pp. 184—187. **35.** Harald Weinrich, *Op. cit.*, p. 9. **36.** Julia Kristeva, *Polylogue* (Paris, 1977), p. 26. 29, 37. **37.** Numeroase programe la Siegfried J. Schmidt. De ex., *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft* (Braunschweig/Wiesbaden, 1980, 1982), I—II. **38.** *Mathematik und Dichtung*. Hrsg. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhauser (München, 1965). **39.** Tudor Vianu, *Filozofie şi poezie* (Oradea, 1937), pp. 71—103. **40.** Jacques Duron, *Pour une philosophie de la littérature*, în: *Mélanges Georges Jamati* (Paris, 1956), p. 117. **41.** L.B. Cebirk, *What is Philosophy of Literature*, în: *Clio*, III, 9/1980, p. 448. **42.** Eugene H. Falk, *The Poetics of Roman Ingarden* (Chapel Hill, 1989), p. 200. **43** René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapel Hill, 1982), p. 47. **44** Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. 2. **45.** *Insegnare la letteratura*. A cura di Cesare Acutis (Parma, 1979), p. 107. **46.** De ex., *Literature*, în: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea Americana* (Madrid, 1976), 30, p. 1076; Max Eastman, *The Literary Mind* (New York, 1931), p. 275. **47.** George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburg—London, 1904), II, p. 271. **48.** De ex Endre Bojtár, *Slavic Structuralism* (Budapest, 1983), p. 143; Terry Eagleton, *Literary Theory, An Introduction* (Oxford, 1983), p. 192. **49.** De ex., C.J. Van Rees, *Som Issues on the Study of Conceptions of Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories*, în: *Poetics*, 10 (1981), p. 49. **51. 50.** *Théorie de la littérature*. Ouvrage collectif présenté par A. Kibédi Varga (Paris, 1981), p. 51. **51.** Friedrich Schlegel, *Gespräche über die Poesie, Epochen der Dichtkundt*, în: *Kritische Ausgabe*. Hrsg. Hans Eichner (München, 1975), II, p. 291. **52.** René Wellek, *Op. cit.*, p. 137, 157. **53.** Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988). **54.** Ezra Pound, *ABC of Reading* 1934 (London, 1968), pp.39—40. **55.** Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris, 1989), p.185. **56.** Robert L. Brown, Jr., and Martin Steinmann, Jr., *Native Readers of Fiction: A Speech-Act and Genre-Rule Approach to Defining Literature*, in: *What is Literature ?*, Ed. with an Introduction by Paul Hernadi (Bloomington—London, 1978), pp. 141 143; Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction* (Paris, 1988), p. 7. **57.** L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, tr. eng. (Oxford, 1953), p. 32. **58.** René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950 (New Haven and London, 1971[3]), 4, p. 466; în acelaşi sens şi *Theory of Literature*, p. 15.

59. Idem, *The Attack on Literature* ..., pp. 78—79. 60. De ex., R. Bayer, *Traité d'Esthétique* (Paris, 1956), p. 219. 61. Jean Hytier, *Les arts de littérature* (Alger, 1941), p. 178. 62. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine* ... p. 61. 63. René Wellek *Concepts of Criticism* (New Haven and London, 1965³), p. 293. 64. De ex., Max Bayn, *Literary Aesthetics*, in: *Encyclopaedia of World Literature in the 20th Century* (New York, 1969), 2, pp. 275—283. 65. De ex., Michel Charles, *Op. cit.*, p. 77; *Méthodes du Texte. Introduction aux études littéraires*. Ouvrages dirigés par Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (Paris—Gembloux, 1987), p. 31, 35, 36. 66. Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. XXXV, 90. 67. Galvano della Volpe, *Critica del gusto* (Milano, 1966³), p. 23; Oswald Ducrot—Tzvetan Todorov, *Poétique*, in: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1972), p. 106. 68. Roman Ingarden, *Op. cit.*, pp. 12—13. 69. De ex., Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris, 1967), pp. 7—8. 70. Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. 29. 71. Idem, *Op. cit.*, p. 31. 72. Tzvetan Todorov, *Introduction à la symbolique*, in: *Poétique*, 11/1972, p. 273. 73. Idem, *Littérature et signification*, p. 8. 74. Boris Tomasevsky, *Teoria della letteratura*. Introd. Mario Di Salvo (Milano, 1978), p. 27. 75. *Théorie de la littérature*, p. 28; Philippe Minguet, *Op. cit.*, p. 333. 76. De ex., Karl Borinki, *Deutsche Poetik* (Leipzig, 1906³), pp. 9—10. 77. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 149; idem, *Poétique*, in: *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris, 1968), p. 103. 78. Teun A. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars* (The Hague, Paris 1972), p. 169. 79. Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 222. 80. *Ce este literatura? Școala formală rusă*. Antologie și prefață de Mihai Pop (București, 1983), p. 25, 28, 287, 645 etc. 81. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine*, p. 245, 285. 82. Idem, *Poétique de la prose*, p. 297. 83. Roman Jakobson, *Op. cit.*, P. 210, 244, 485. 84. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoisoski*, tr. rom. (București, 1970), p. 252. 85. De ex., Michel Charles, *Op. cit.*, p. 76, 77. 86. Tzvetan Todorov, *La notion de la littérature*, in: *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 26, 77; multiple referințe, de ex., Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln-London, 1987). 87. Siegfried J. Schmidt, in: *Grundfragen der Literaturwissenschaft* (München, 1982), p. 44; referințe numeroase, de ex., *Du linguistique au textuel*. Etudes réunies par Charles Grivel et A. Kibedi Varga (Assen/Amsterdam, 1974), 88. Dennis Tedlock, *Toward an Oral Poetics*, in: *N. L. H.*, 3/1977, pp. 504—519. 89. Berkley Peabody, *The Winged Word*... (Albany, 1975), p. 194. 90. A. S. Mackenzie, *The Evolution of Literature* (London, 1911), p. 5. 91. Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 15. 92. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p. 46. 93. Oswald Ducrot-Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 107. 94. De ex., Roman Jakobson, *Op cit.*, p. 211; Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 44. 95. B. Croce, *Nuovi Saggi di Estetica* (Bari, 1926²), pp. 84—85, 201—215. etc. 96. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953 (New York, 1958), 35, 36. 97. Northrop Frye, *The Critical Path* (Bloomington and London, 1973), p. 14. 98. René Wellek, *Op. cit.*, I, p.V; III, p.V; XIII; VI, p. 86, 195; VII, p. XVI, 5, 29. 99. Gérard

Genette, *Figures* (Paris, 1969), II, p. 30. **100.** Jean Starobinski, *La Relation critique* (Paris, 1970), pp. 12—13. **101.** Gérard Genette, *Op. cit.*, III, p. 270. **102.** Jurij Lotman, *The Content and Structure of the Concept of Literature*, in: *P. T. L.*, 1(1976), p. 344. **103.** Guillermo de Torre, *Problemática de la Literatura* (Buenos Aires, 1958²), pp. 15—16. **104.** Ph Lacoue-Labarthe-J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris, 1978), p. 27. **105.** Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris, 1959), p. 392. **106.** Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 106. **107.** T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933 (London 1970), p. 16. **108.** Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*. Entretiens avec Claude Bonnefoy (Paris, 1978), p. 45. **109.** Gérard Genette *Op. cit.*, III, p. 9. **110.** George Steiner, *Language and Silence* (New York, 1907) p. 3. **111.** M. Bahtin, *Op. cit.*, p. 32. **112.** *Les chemins actuels de la critique* p. 56. **113.** Roland Barthes, *Le grain de la voix* (Paris, 1981), p. 53. **114.** Idem, *Critique et vérité*, pp. 58—59. **115.** Ph. Lacoue-Labarthe-J. L. Nancy, *Op. cit.*, p. 22. **116.** André Lefevere, *Literary Knowledge* (Assen-Amsterdam, 1977), p. 78. **117.** Herbert Seidler, *Die Dichtung* (Stuttgart, 1959), pp. 42—43; Gerhard Jäger , *Einführung in die klassische Philologie* (München, 1980²), pp. 56—65, etc. **118.** Paul Zumthor, *La lettre et la voix* (Paris, 1987), p. 321. **119.** Italo Calvino, *La machine littéraire*, tr. fr. (Paris, 1984), p. 18. **120.** Jurij Lotman, *Op. cit.* p. 344. **121.** Alberto Asor Rosa, *Letteratura, testo, società*, in: *Letteratura italiana* (Torino, 1982), I, p. 20. **122.** Anatole France, *La Vie littéraire* (Paris, Calmann-Lévy), IV, p. V. **123.** E. D. Hirch, Jr., *What Isn't Literature*, in: *What is literature?* p. 26—27. **124.** Robert L. Brown, Jr., and Martin Steinmann, Jr., *Op. cit.*, P. 142. **125.** Jean Bessière, *Les problèmes modernes de la littérature*, in: *Littérature et genres littéraires* (Paris, 1978), p. 36. **126.** Michel Charles, *L'arbre et la source* (Paris, 1985), p. 68. **127.** A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique* (Paris, 1972), p. 6. **128.** Edward Davenport, *Why Theorize about Literature?* in: *What is literature?*, p. 37. **129.** Joseph Strelka, *The Literary Work: its Structure, Unity and Distinction from Form of Non-Literary Expression*, in: *Op. cit.*, p. 124. **130.** Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 26. **131.** Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 133—313. **132.** Jean Starobinski, *Op. cit.*, p. 65. **133.** Raymonde Debray-Genette, *Génétique et Poétique: esquisse de méthode*, in: *Littérature*, 28/1977, p. 21. **134.** Julien Gracq, *Lettrines* 2 (Paris, 1974), p. 90. **135.** Jacques Body, *Les comparatismes vus de France*, in: *Neohelicon*, 1—2/1973, p. 359. **136.** Sten Hangon Olsen, *The End of Literary Theory* (Cambridge University Press, 1987), pp. 1—19, 73—87. **137.** Michel Dragomirescou, *La Science de la littérature* (Paris, 1928), I, p. 53. **138.** Tudor Vianu, *Arta şi frumosul* (Bucureşti ,1931), p. 153. **139.** George Călinescu, *Principii de estetică*, 1939 (Bucureşti, 1968), p. 83, 189. **140.** Livius Ciocârlie, *Eseuri critice* (Timişoara, 1983), pp. 143—144 etc; efortul compilativ maxim poate fi urmărit în *Revista de istorie şi teorie literară* nr. 1—2 şi 3—4/ 1991.

A1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1991), I, pp. 72 — 74, 125—126. **A2.** Idem, *Op. cit.*, II, pp. 59—62. **A3.** Antonie Compagnon, *La Troisième République des lettres* (Paris, 1983), p. 40. **A4.** Pentru orientare: Holger A. Pausch, *Literaturwissenschaft. Anmerkungen zur neueren deutschsprachigen methodologischen Diskussion*, in: *Revue canadienne de littérature comparée*, 2/ 1975, pp. 139—155; Helmut Brackert, *Zur Geschichte der Literaturwissenschaft* in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs*. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath (Reinbeck bei Hamburg, 1982), 2, pp. 393—420. **A5.** Adrian Marino, *Op. cit.*, I, p. 50, 90, 152, 215; II, pp. 19—21, 157—160, 162—165. **A6.** Krystina Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic ambiance* (The Hague-Paris 1968), pp. 21—32. **A7.** Bruno Markwardt, *Geschichte der Deutschen Poetik* (Berlin-Leipzig, 1969³), I, p. 1. **A8.** De ex., F. Svejkovsky, *Theoretical Poetics in the Twentieth Century*, in: *Curent Trends in Linguistics*. Ed. Thomas A. Sebeok (Paris-The Hague, 1974), 12,930 sq. **A9.** René Wellek ,*Stylistics. Poetics and Criticism*, in: *Discriminations* (New Haven and London, 1970), pp.327—343; Jean Mazaleyrat-Georges Molinié, *Vocabulaire de la Stylistique* (Paris,1989). **A10.** Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură* (Cluj, 1987), pp. 47—61. **A11.** Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, 1983), p. 8. **A12.** *Cf.* Roger Fayolle, *La Critique* (Paris, 1978), p. 154. **A13.** René Wellek, *The Attack on Literature* (Chapal Hill, 1982), p. 79. **A14.** Idem, *A History of Modern Cristicism* (New Haven and London ,1971³), 4, p. 422. **A15.** René Wellek, *The Attack on Literature*, p. 45.

Indice de autori

A

Abrams, M. H., 338
Acutis, Cesare, 337
Addison, Joseph, 81
Adorno, Th. W., 108, 141, 180, 196, 212, 300, 308, 310, 313, 314, 316, 318, 320, 321, 322, 323
Albérès, R. M., 165, 326
Albrecht, Milton, 311
Alexandrescu, Sorin, 301
Althusser, L., 170, 206, 318
Ambrogio, Ignazio, 293
Angenot, Marc, 325, 329, 333
Apollinaire, G., 13
Aquino, Toma d', 242
Aragon, L., 197
Arcangelo de Castris, Leone, 313
Arghezi, T., 178, 320
Armstrong, Paul B., 303, 331
Arnold, Heinz Ludwig, 289, 329
Arntzen, Helmut, 260, 307
Aron, R., 168, 169, 191, 318, 323
Asor Rosa, A., 339
Audiat, Pierre, 335
Auerbach, E., 100, 231, 235, 329, 331, 338
Austin, J. L., 38, 292
Azorín, 127, 258

B

Bachelard, G., 37, 201, 218, 328
Backès, J. — L., 319
Baechler, Jean, 320
Bahtin, M., 37, 40, 45, 51, 64, 95, 100, 103, 134, 173, 178, 236, 239, 240, 243, 255, 259, 267, 268, 269, 274, 276, 277, 280, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 297, 299, 301, 303, 305, 306, 311, 313, 320, 330, 331, 333, 334, 336, 337, 338, 339
Baier, Lothar, 322
Baldensperger, F., 127, 307, 310, 311, 313
Balibar, E., 319, 324
Bally, Ch., 39
Balmuş, C., 330
Balzac, H. de, 209, 292, 315
Bange, Pierre, 296
Barante, P. de, 105, 118
Barbéris, P., 308
Barborică, Elena, 330
Barbu, Ion, 66
Bark, Karlheinz 288
Barnet, James H., 311
Barnett, S. 302
Baroja, Julio Caro 322
Barooshian, Vahan D., 288
Barthes, R., 18, 31, 32, 37, 40, 48, 50, 55, 63, 75, 76, 86, 102, 117, 118, 129, 151, 177, 180, 184, 193, 213, 217, 226, 235, 242, 243, 247, 249—250, 254, 263, 267, 269, 276, 280, 281, 286, 287, 290, 292, 293, 294, 295, 299, 301, 302, 306, 308, 309, 311, 313, 315, 318, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339

Bataille, G., 231, 329
Bataillon, M., 231, 329
Bateson, T. W., 216
Baudelaire, Ch., 259, 289, 334
Baudron, Raymond, 318
Baudry, J.-L., 314, 319, 327
Baumgart, Reinhart, 323
Bausinger, Hermann, 297
Bauer, Gerhard, 316
Baxandall, Lee, 324
Bayer, R., 338
Bayn, Max, 288, 338
Bădescu, Irina, 291
Bârliba, Maria Cornelia, 296
Bearsdley, Monroe C., 49, 247, 288, 295, 301, 309, 312
Bell, Daniel, 206, 318, 323, 325
Bellemin-Noël, J., 305
Benda, Julien, 31, 69, 88, 183, 208, 289, 308
Benichou, P., 317
Benjamin, W., 108, 109, 149, 152, 175, 190, 231, 314, 315, 321, 335
Bense, Max, 296, 300, 318
Benveniste, E., 293, 294
Berelson, B., 310
Bergson, H., 38
Berindeanu, Florin, 303
Berman, Morton, 302
Bernardini, Antonio, 329
Berth, E., 183, 208
Bessière, J., 302
Besterman, Th., 266, 336
Betti, Emilio, 332
Bettini, F., 311
Bevilaqua, M., 311
Biberi, I., 288, 336
Billen, J., 299, 310, 315, 320
Billeskov Jensen, F. J., 274
Blanchot, M., 18, 31, 74, 203, 217, 258, 261, 288, 290, 323, 326, 333, 334, 339
Bleich, D., 263, 334
Bleicher, Th., 291, 299
Boas, G., 161
Body, Jacques, 339
Boeckh, August, 229, 329
Bogrea, V., 233, 330
Bohn, Volker, 292, 301, 302
Boileau, N., 147
Bojtár, Endre, 294, 298, 301, 304, 313, 314, 323, 337
Bonati, Felix Martinez, 293
Bonnefoy, Claude, 339
Bonsen, Peter, 316
Booth, Wayne C., 268, 301, 336
Borchert, R., 18
Borcilă, M., 291, 330
Borges, J. L., 83
Borinski, Karl, 304, 338
Bottoni, Luciano, 290
Bouazis, Ch., 311, 312, 314
Boullart, K., 295
Bourdieu, P., 116, 308
Brack, Ivo, 286
Brackert, Helmut, 296, 310, 315
Brady, Frank, 288, 301
Brandes, G., 257
Brandi, Cesare, 336
Braun, Götz, 311
Brătescu-Voinești, I. A., 21
Brecht, B., 172, 202, 203, 211, 314, 319, 323
Brémond, H., 86, 89
Brescia, Albertano de, 246
Breton, A., 17, 82, 157, 181, 187, 190, 197, 211, 287, 317, 321, 323, 324
Brooks Jr., Cleanth, 64, 73, 262, 288, 299, 301, 317, 321, 334
Brown Jr., Robert L., 337, 339
Browne, Robert M., 294
Brownell, W. C., 335
Brunel, P., 320
Brunetière, F., 15
Bruyne, Edgard de, 336
Bucur, M., 306
Burdach, R., 227
Burke, Kenneth, 267, 268, 302, 304, 310, 317, 318, 336
Burke, Redmond A., 321

Burto, W., 302
Butler, Christoph, 304
Butor, M., 286, 311
Buin, Yves, 317—318, 320
Bühler, K., 52
Bürger, Christa, 309
Bürger, Heinz Otto, 297, 316
Bürger, Peter, 119, 304, 309, 311
Bya, J., 315

C

Caillois, R., 18, 37, 106, 274, 288
Calvet, L.-J., 332
Calvino, Italo, 209, 213, 324, 326, 339
Camus, Albert, 213, 322
Capus, A., 144
Caracostea, D., 21, 43
Caretti, L., 329
Carpov, M., 51, 295
Casey, J., 332
Castegnino, Raul H., 320
Castillo, José Romero, 295
Castris, L. A. de, 307
Călinescu, G., 16, 21, 26, 36, 43, 60, 63, 67, 103, 104, 108, 126, 159, 174, 189, 204, 222, 237, 264, 284, 286, 288, 291, 297, 299, 306, 310, 316, 319, 327, 330, 334, 339
Călinescu, Matei, 316
Cebrik, L. B., 337
Cecchi, Ottavio, 324, 332
Ceaușescu, N., 323
Cerna, Panait, 160, 317
Červenko, Miroslav, 49, 294
Chadwick, N. Kershaw, 305
Chadwick, N. Munro, 305
Charle, Christophe, 308
Charles, Michel, 327, 332, 336, 338, 339
Chase, Stuart, 318, 323
Chateaubriand, F. R., 314, 323
Chatman, Seymour, 292, 296
Chomsky, N., 300
Ciocîrlie, L., 51, 61, 339
Ciolac, Mărioara, 297
Ciopraga, C., 310
Cioran, E. M., 293
Ciorănescu, A., 51, 295, 301
Claudel, P., 70, 242, 311, 321
Codoban, A., 295, 318
Cohen, J., 293
Cohen, Ralph, 297, 299
Coleridge, S. T., 83
Collins, A. S., 316
Comarnescu, P., 300
Compagnon, A., 291, 313, 331, 335, 340
Compte, A., 131, 136
Conrady, Karl Otto, 290, 297, 328, 335
Coomaraswamy, Ananda K., 319
Confucius, 246
Conio, Gérard, 304, 316, 317
Coppiktas, P., 324
Coquet, J. C., 295
Corbea, A., 306
Corbin, H., 239, 330, 331, 334
Cornea, Paul, 328
Corsini, G., 312
Corti, Maria, 294, 296
Coseriu, E., 42, 130, 288, 293, 294, 295, 296, 311, 330
Coteanu, I., 51, 293, 296, 324, 330
Courtès, Joseph, 226, 314, 328
Crane, R. S., 317
Croce, B., 15, 17, 21, 22, 25, 40, 58, 59, 60, 67, 71, 73, 86, 87, 100, 101, 106, 123, 140, 144, 148, 152, 175, 187, 209, 233, 236, 254, 256, 258, 264, 278, 286, 287, 288, 297, 299, 300, 302, 303, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 319, 321, 324, 330, 333, 338
Cros, Eduard, 311, 312
Crowder, Diana Griffin, 319
Cruceru, Dan, 312
Culler, J., 64, 293, 298, 299, 311, 326, 331, 340

Curtius, E. R., 191, 230, 252, 255, 329
Cysarz, H., 256

D

Daiches, David, 332
Dante Alighieri, 187, 293, 295
Dascălu, Crişu, 293
Dascălu, Doina Bogdan, 293, 333, 334
Davenport, Edward, 339
David, Marcel, 314
Dănăilă, I., 330
Dällenbach, L., 327
De Angelis, E., 324, 329
De Bonald, L., 105
Debray- Genette, Raymonde, 339
Degas, E., 71, 209
Deguy, M., 331
Delaruelle, L., 321
Delas, D., 291
Delavrancea (Barbu Ştefănescu), 158
Delcroix, M., 295, 298, 312, 338
Deluy, H., 319
Demichel, André, 318
Densuşianu O., 43, 233, 303, 330
Derrida, J., 266, 305, 336
Désalmont, Paul, 326
Dessoir, Max, 284
Dewey, John, 124
Dewey, M., 18
Dilthey, W., 80, 95, 120, 234, 239, 240, 245, 301, 309, 331
Dimitriu, Paul, 323
Dirks, W., 323, 328
Di Salvo, Mario, 338
Ditchfield, P. N., 199
Divoire, F., 310
Domin, Hilde, 309
Donaldson, E. Talbot, 331
Donato, E., 294, 333
Donne, J., 161
Dorfles, Gillo, 315
Dostoievski, F., 312, 313, 329, 332
Doumbrovsky, S., 312, 313, 329, 332
Dougherty, James P., 332
Döblin, A., 203
Dragomirescu, M., 18, 21, 27, 35, 36, 63, 72, 89, 209, 256, 283, 289, 291, 303, 324, 333, 339
Dragonetti, Roger, 326
Dubois, J., 308, 309, 311, 313, 315, 319, 320, 324, 336
Du Bos, Charles, 15, 250, 255, 286
Ducháček, Otto, 289
Ducrot, O., 233, 292, 301, 338
Duda, Gabriela, 296
Dufresne, M., 336
Dumay, R., 314
Duncan, Hugh Dalziel, 308
Dupré, P., 317
Durisin, D., 309
Durkheim, E., 118
Duron, J., 337
Durzak, Manfred, 333, 335
Duţu, Al., 305

E

Eagleton, Terry, 318, 320, 324, 327, 337
Eastman, Max, 69, 199, 287, 296, 337
Eaton, Trevor, 332
Eco, U., 50, 224, 250, 261, 295, 327
Edeline, Francis, 336
Eichenbaum, B., 23, 28, 74, 75, 78, 86, 103, 115, 117, 151, 188, 268, 289, 290, 291, 308
Eichner, Hans, 337
Eliade, Mircea, 43, 226, 234, 241, 257, 293, 306, 328, 330, 331, 333, 334
Eliade, Pompiliu, 21, 25, 287
Eliot, T. S., 65, 123, 161, 255, 259, 298, 310, 327, 333, 339

Eluard, P., 17, 157, 197, 287, 302, 317
Eminescu, M., 34, 121, 222, 309, 327
Empson, W., 294
Engels, Fr., 72, 108, 110, 175, 206, 207, 209, 258, 308
Enzesberger, Hans Magnus, 300, 311, 316, 321, 322
Erlich, V., 75, 289, 291, 297, 298, 304, 307
Ermatinger, E., 221, 269, 288, 302, 327
Ernst, Josef, 296
Erskine, J., 289
Escarpit, R., 54, 55, 116, 118, 126, 128, 132, 138, 221, 223, 224, 249, 286, 287, 296, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 319, 326, 327, 328, 332, 336, 337
Etiemble, 34, 213, 262, 288, 302, 324, 335
Etienne, S., 329, 330
Even-Zohar, I., 294, 306

F

Falk, Eugene H., 290, 334, 337
Fayolle, R., 340
Fénéon, F., 155
Ferretti, Gian Carlo, 322
Fiedemann, Rolf, 315
Fiedler, Leslie, 308, 314, 316
Filliozat, Jacques, 291
Fiore, Quentin, 296
Fish, Stanley E., 326, 393
Fischer, E., 324
Fischer, David James, 320
Flaubert, G., 131, 247, 291
Florescu, V., 103, 267, 291, 299, 306, 333, 336
Florian, M., 166, 318
Flottes, Pierre, 321
Foerster, N., 333
Fokkema, D. W., 298, 313, 314, 335
Foltin, Hans Friedrich, 297, 316
Fonataine, Fr., 305
Fontius, Martin, 288
Forcione, Alban F., 294, 328
Ford, Ford Madox, 302
Forest, Philippe, 326
Fortini, F., 325
Forresi, W. C., 290
Foucault, M., 37, 166, 238, 318, 330
Foulkes, A. P., 321
Fowler, Alastair, 293, 304, 331
Fowler, R., 300, 301, 311, 335
France, A., 288
Frenzel, Elisabeth, 305
Fricke, Harold, 291
Fries, Th., 290, 292
Friess, U., 321
Frye, N., 20, 38, 60, 64, 70, 84, 123, 240, 243, 247, 253, 287, 290, 292, 297, 300, 302, 307, 309, 312, 331, 338
Fukuyama, F., 206, 283
Fuller, Steven, 317
Fumaroli, Marc, 303
Fundoianu, B., 43
Fügen, Hans Norbert, 312

G

Gadamer, H. G., 30, 240, 245, 290
Gaillard, Fr., 315, 319
Gallas, Helga, 314, 325
Garaudy, R., 204
Garguillo, René, 314, 325
Garvin, Harry C., 314, 319
Genette, G., 36, 37, 50, 76, 217, 258, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 302, 303, 326, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339
George, Alexandru, 287
Getto, G., 306
Gherea C. D., 69, 177

Gheţie, Ion, 330
Ghica, M., 293
Ghidetti, Enrico, 332
Gide, A., 24, 25, 73, 74, 81, 86, 191, 208, 209, 212, 215, 288, 300, 305, 324, 326
Ginsberg, A., 197
Glaser, Horst Albert, 289, 329
Glicksberg, Charles I., 310, 313
Goebel, Gerard, 289, 316
Goebbels, J. P., 199
Goethe, J. W., 181
Goga, O., 204
Goldmann, L., 103, 109, 131, 132, 139, 141, 166, 306, 307, 311, 312, 313, 318, 324, 332
Golino, Enzo, 324
Goma, Paul, 202
Goodman, Paul, 301
Gorbaciov, M., 190, 202
Gorki, M., 112, 189, 308, 321
Gourmont, Remy de, 39, 147, 225, 250, 252, 288, 292, 314, 328, 332
Goyavaerts, D. L., 334
Gracq, Julien, 147, 339
Graff, Gerald, 296, 313, 322
Gramsci, A., 108, 180, 320
Granet, M., 335
Grasset, B., 96, 305, 314
Gray, Bennison, 302
Green, Geoffrey, 335
Greimas, A. J., 18, 134, 226, 282, 287, 295, 314, 328, 339
Griff, Mason, 311
Griffith Jr., Kelley, 289
Griffith, Philipp, 305
Grigurcu, Gh., 265
Grimm, Gunter, 304, 311
Grivel, Charles, 338
Gronicka, André, v., 328
Gros, E., 307
Grosman, Juga, 331
Grosman, Robert, 331
Gsteiger, M., 290
Guenier, Nicole, 315
Guglielmi, Guido, 292, 293, 295, 322
Guillen, Claudio, 293
Gunn, Giles B., 287
Gundolf, Fr., 18
Gunzelhauer, Rul, 337
Gurvitch, G., 305, 312
Gusdorf, G., 304
Guyau, J. M., 160

H

Habermas, J., 108, 119, 309
Halberg, Robert von, 291
Hallyn, F., 295, 298, 312, 338
Hamburger, Käte, 288, 299, 301
Hamon, Ph., 290, 319
Handke, P., 212
Harkins, William E., 298
Harkness, Margaret, 175
Hart, Dietrich, 286
Hart, James O., 316
Hartmann, Geoffrey M., 43, 293, 306, 319
Harth, Dietrich, 321, 329
Haşdeu, B. P., 299
Hassan, Ibab, 325
Hatzfeld, Helmut A., 39, 297
Hauptmann, G., 299
Hauser, Arnold, 135, 312
Hecker, Heinz, 316
Heidegger, Martin, 30, 31, 43, 58, 162, 245, 246, 270, 294, 330
Heinzelmann, Kurt, 314
Heissenbüttel, Helmut, 304
Heistein, J., 309
Hegel, G. W. F., 163, 265, 297, 299
Helbo, André, 295
Heliade Rădulescu, I, 176, 320
Henderson, G. P., 297
Hermand, Just, 322
Hernadi, Paul, 287, 293, 301, 304, 309, 316, 337

Herring, Heinz D., 317, 319, 320
Herseni (Hariton) T., 129, 310
Hicketier, Knut, 296
Hirsch Jr., E. D., 296, 331, 339
Hjelmslev, L., 88
Hlebnikov, V., 75, 303
Hofmannsthal, H. von, 215
Hoggart, Richard, 304
Hohendahl, Peter Uwe, 309
Holland, Norman N., 289, 310
Holub, Robert C., 327
Homer, 325
Horckheimer, Max, 108, 316, 321
Horn, András, 290, 302
Hougardy, Maurice, 336
Hoye, Leo, 293, 298
Hölderlin, J. C. Fr., 162
Höllerer, Walter, 316
Hörtling, Peter, 323
Hrapcenko, M., 292, 327
Hrusciov, N., 186, 190
Huasco, George A., 318
Hugo, V., 163, 314, 323
Huizinga, J., 74
Hulme, T. E., 70
Humbold, W. von, 40
Hübner, Raoul, 309, 321, 325
Hytier, Jean, 274, 288, 291, 333

I

Ianosi, I., 166, 299, 303
Ianouch, G., 331
Ibn Arabi, 331
Ibrăileanu, G., 26, 43, 60, 72, 127, 128, 140, 177, 300, 304, 310
Ibsen, H., 172
Iliescu, Adrian Paul, 293
Ingarden, Roman, 23, 30, 45, 49, 57, 68, 78, 163, 215, 219, 224, 269, 271, 274, 275, 286, 289, 290, 294, 296, 297, 326, 327, 337, 338
Ierunca, V., 325
Ionesco, E., 40, 169, 211, 213, 292, 318, 321, 324, 339
Ionescu, Nae, 302
Iordan I., 43, 233
Iorga, N., 103
Iosifescu, S., 60, 297
Iser, W., 215, 216, 219, 221, 301, 305, 309, 326, 328
Ivănescu, G., 291

J

Jacob, Max, 286
Jackson, Holbrock, 327
Jaeggi, Urs, 322
Jakobson, Roman, 28, 32, 38, 42, 44, 45, 52, 53, 54, 59, 63, 76, 78, 96, 122, 176, 211, 237, 269, 276, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 308, 313, 330, 331, 333, 337
James, Henry, 226
Jamati, Georges, 337
Jameson, Frederic, 311
Jarral, R., 328
Jauss, Hans Robert, 18, 98, 100, 120, 123, 126, 132, 150, 219, 220, 221, 232, 236, 237, 240, 245, 303, 305, 306, 309, 311, 315, 327, 329, 331
Jäger (Jaeger) Gerhard, 228, 229, 235, 238, 328, 329, 339, 340
Jdanov, A., 108, 189, 199, 201
Jean, Raymond, 326
Jimenez, Marc, 300, 310, 313, 314, 318, 321, 322, 323, 324
Jolles, A., 292
Jost, Fr., 318, 336

K

Kafka, Franz, 17, 65, 72, 117, 124, 165, 287, 299, 318, 319
Kahn, Ludwig W., 328

Kallos, N., 319
Kampf, Louis, 325
Kant, I., 74
Karstedt, Peter, 319
Kautsky, Karl, 190, 201
Kautsky, Mina, 175
Kayser, W., 330, 336
Keats, J., 319
Kennedy, George A., 336
Kennedy, William I., 336
Kibédy Varga, A., 292, 337, 338
Kirkegaard, Sören, 163
Kisch, E. E., 196, 197
Klee, Paul, 87, 302
Klein, Albert, 316
Klinkenberg, Jean-Marie, 336
Kloeper, Rolf, 316
Knickerbocker, H. L., 300
Knight, E. W., 318
Koch, Helmut H., 299, 310, 315, 320
Koelb, Klayton, 302
Kommerell, Max, 328
Konstantinovici, Z., 290
Köhler, Erich, 312, 313
König, René, 311
Köpeczi, B., 317
Körner, J., 329
Kraiski, G., 300
Krauss, W., 320
Kreuzer, Helmut, 288, 302, 315, 337
Krieger, Murray, 306
Kristeller, Paul Otto, 297
Kristeva, Iulia, 174, 292, 295, 296, 314, 315, 317, 319, 321, 337
Krleza, M., 197
Kroeber, Karl, 335
Kune-Ibsch, Elbrud, 298, 314, 335

L

Lacan, Jacques, 325
Lacoue-Labarthe, Ph., 328, 339
Lafarge, Claude, 30[illegible]8
Lafargue, P., 194
Laferrière, D., 290
Laflèche, Guy, 334
Lamartine, A. de, 314, 323
Lambert, José, 294
Langer, Susan, 290
Lanson, G., 29, 32, 70, 100, 101, 106, 125, 135, 162, 229, 257, 263, 290, 303, 306, 310, 322, 313, 317, 329, 330, 331, 333, 334
Lapière, Jean-William, 318
Larbaud, Valéry, 225, 327
Larousse, P., 286
Lasic, Stanko, 319, 324, 325
Laurenson, Diana, 312, 322
Laurent, J., 255
Lausberg, H., 336
Lauter, Paul, 325
Lautréamont (Isidore Ducasse) 86, 165, 227, 328
Lawall, Sarah, 290
Léautaud, Paul, 157
Leconte de Lisle, Ch. M. R., 160
Lefevere, André, 332, 339
Lefèvre, F., 303
Lefebvre, Joel, 304
Le Goff, Jacques, 334
Leenhardt, J., 313, 319, 320, 327, 332
Leiris, M., 181, 320
Leith, James A., 321
Lenin, V. I., 107, 108, 110, 115, 155, 184, 188, 198, 201, 258, 307, 316, 321, 324
Leonard, Albert, 324, 335
Lerner, Lawrence, 301, 303, 318, 324
Leroy, Gerald, 325
Levin, Harry, 118, 308, 320
Levin, Samuel R., 291
Levy, B.-H., 73
Lewandowski, Th., 233
Lewis, F. R., 283
Libera, Zdislav, 308
Lichtenberg, G. C., 168

Liiceanu, G., 300, 334
Lindenberger, Herbert, 328
Link, Hannelore, 309, 327
Lipps, Th., 240
Littré, E., 286
Lope de Vega, Carpio, 300
Lotman, I., 27, 37, 40, 44, 45, 47, 64, 90, 286, 291, 293, 296, 299, 311, 339
Lough, J., 317
Lovejoy, A. O., 161, 305, 317, 325
Lovinescu, E., 36, 55, 60, 66, 69, 177, 204, 222, 236, 239, 264, 291, 323, 327, 330
Loyola, I. de, 331
Lucretius, 187
Lukács, G., 16, 31, 40, 87, 97, 106, 108, 109, 112, 114, 115, 131, 133, 139, 141, 154, 175, 176, 177, 181, 188, 196, 202, 209, 255, 286, 288, 292, 308, 311, 315, 322
Lunacearski, A. V., 108, 110, 115, 258, 307
Luzi, Alfredo, 312, 315
Lyas, Colin A., 295

M

Macdonald, Margaret, 292, 302
Macheray, Pierre, 164, 315, 317, 319, 324, 333
Mackenzie, A. S., 305, 322, 338
Mackesey, Richard, 294, 333
Mac Leish, Archibald, 83
Magny, Claude-Edmonde, 300, 303, 324
Maiakovski, V., 38, 75, 153, 197, 292
Maiorescu, T., 60, 69, 177
Malsherbes, L., 199
Mallarmé, S., 34, 40, 71, 199, 209, 214, 263, 289, 326, 334
Man, Paul de, 251, 289, 302, 305, 332
Manheim, Karl, 318
Maning White, David, 310
Manley, Lawrence, 311
Mann, Th., 106, 117, 182, 286, 287, 307, 319, 320, 322
Manolescu, N., 21, 224, 265, 284, 287, 325, 327, 328
Mao Tze-Dun, 108, 184, 189, 207, 321
Marcus, S., 43, 51, 291, 293, 295, 298, 299, 328
Marcuse, Herbert, 108, 313
Margolin, Uri, 304
Marino, Adrian, 129, 289, 291, 293, 294, 298, 303, 304, 306, 309, 310, 311, 317, 318, 320, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340
Maritain, J., 71, 300
Markiewicz, H., 290, 292, 297, 298, 299, 301, 305, 326
Markwardt, B., 303, 340
Marmontel, J. -F., 268
Marshall, Donald G., 294, 317
Marx, Karl, 110, 171, 197, 207, 209, 258, 308
Matejka, C., 289, 308
Mathesius, V., 45
Mathieu, R., 312
Matvejevitch, Pedrag, 316, 320
Maurras, Charles, 323, 329
Mauriac, Claude, 165, 325
Maurois, André, 250, 332
Mavrodin, I., 51, 315
Mazaleyrat, J., 340
Mării, I., 330
McFagal Te Selle, Sallie, 310
McLain, Richard, 291
McLuhan, Marshall, 52, 295, 296
Mehedinți (Soveja), S. 158, 316
Meier, Ulrich, 309
Memmi, Albert, 305, 312
Menendez Pelayo, Marcelino, 189, 297, 321
Meschonic, H., 319
Michael, Joseph, 314

Michaud, Guy, 269, 337
Miclău, Paul, 51, 295
Middleton Mury, J., 255, 333
Mihai, Gh., 336
Mihailov, M., 203
Mihăilescu, Florin, 328
Miller, Henry, 325
Mincu, Marin, 51, 294, 295
Miner, Earl, 297
Minguet, Philippe, 336, 338
Moles, Abraham A., 334
Molinié, Georges, 340
Moreno, J. L., 144
Morrillas, Enriqueta, 316
Morpurgo Tagliabue, Guido, 316
Mossop, D. J., 302, 303, 304
Mounin, Georges, 296, 298, 313, 321
Mueller, S. E., 318
Mukařovský, Jan, 37, 42, 45, 49, 52, 76, 130, 132, 243, 257, 294, 295, 296, 300, 303, 308, 309, 311, 337
Munch, M.-M., 288
Munro, Th., 288, 292
Mury, Gilbert, 310
Musil, R., 44, 293, 319

N

Nadeau, Maurice, 286, 295, 313
Nancy, J. -L., 328, 339
Naville, Pierre, 199
Negrici, Eugen, 26, 61, 288
Nelson Jr., Lawry, 326
Nemoianu, Virgil, 291, 304, 305, 322, 336
Net, Mariana, 333
Newman, Cardinal, J. H., 147
Newton, K. M., 299
Nietzsche, Fr., 163
Nisard, Désiré, 100, 306
Nisin, Arthur, 326
Noica, Constantin, 43, 226, 265, 328
Nooland, Aaron, 297
Nora, Pierre, 334
Norsak, Hans Erich, 322
Nostrand, Howard Lee, 311
Nyirő, L., 321

O

Oancea, Ileana, 298
Ogden, C. K., 294
Ohmann, Richard, 286, 292, 297, 299, 321
Olbrechts-Tyteca, L., 336
Olsen, Sten Hangon, 283, 309, 339
O'Neil, Eugene, 172
Onimus, Jean, 296
Onu, Liviu, 330
Orecchioni, Pierre, 312
Orieux, J., 320
Orlando, Francesco, 305
Ortega y Gasset, José, 216, 234, 237, 326, 330
Orwell, G. 203
Osborne, H., 297

P

Pagnini, Marcello, 296, 298, 300, 311, 316
Paleologu, Al., 331
Palmer, John, 288, 301
Palmier, Jean-Michel, 316, 324, 325
Papughiuc, Ștefan, 336
Parmelin, Hélène, 323
Pasternak, Gerard, 296
Paulhan, Jean, 37, 70, 74, 269, 300
Paulson, William, 296, 297, 332
Pausch, Holger A., 340
Pavel, Thomas, 293, 298, 301, 304, 337
Peabody, Berkeley, 338
Pearce, Roy H., 317
Pearsall, Logan Smith, 225
Péguy, Charles, 249, 250, 332

Penn Warren, Robert, 299, 304, 321
Perelman, Ch., 336
Péret, B., 208, 322, 324
Pessoa, F., 300
Petersen, Julius, 18, 269, 286, 287
Peyre, H., 290, 306, 320, 329
Pfeiffer, Helmut, 315
Pfeiffer, R., 330
Philippide, Al. A., 25, 233
Picard, R., 32, 37, 50, 243, 289, 295, 327, 334
Picasso, P., 81
Picon, G., 74, 274
Picquet, Bernard, 330
Pierce, Charles Sanders, 47
Pingaud, Bernard, 316, 322, 334
Piru, Al., 265, 304, 334
Plehanov, G., 108, 110, 112, 115, 177, 186, 194, 209, 307, 312, 320
Plett, H., 292
Plumpe, Gerhard, 315
Poe, Edgar Allen, 151, 183
Poggioli, Renato, 312
Pollock, Th. Clark, 38, 69, 287, 293, 299
Pollmann, Leo, 286, 287, 293, 296, 297, 300, 319
Pomorska, Krystina, 289, 302, 307, 308, 335, 340
Pop, Mihai, 291, 306, 308, 329, 338
Popovici, D., 320
Popper, K., 272
Porter, Denis, 321
Potebnia, A., 40
Poulaille, H., 323
Poulet, Georges, 31, 217, 257, 261, 280, 293, 326, 333, 334
Pound, Ezra, 49, 278, 286, 294, 320, 331, 337
Pörtner, Paul, 322
Poyato, Fernando, 305
Praz, Mario, 288
Prévost, Claude, 316
Price, Martin, 208, 301
Priestley, J. B., 310
Prince, Gerald, 338
Propp, V. I., 102
Proust, Marcel, 25, 41, 74, 117, 124, 145, 212, 215, 249, 256, 291, 292, 300, 308, 310, 326, 332
Prudhomme, Sully, 160
Pușcariu, Sextil, 233

Q

Queneau, Raymond, 69, 337
Quental, Anthero do, 188, 331
Quincey, Thomas de, 72, 73
Quint, Leon-Pierre, 323

R

Raabe, Paul, 304
Rabelais, François, 333
Racine, Louis, 102, 290
Rageot, G., 310
Ragon, M., 323
Raimondi, Egio, 290, 335
Rak, Michele, 308, 311, 312
Ralea, Mihai, 85, 129, 140, 158, 243, 300, 302, 310, 312, 313, 316, 331
Raumer, Rudolf von, 329
Raval, Suresh, 332
Ray-Debove, Josette, 296
Rebedeu, Ion, 319
Reboul, Olivier, 318, 319, 322, 325
Rée, Jonathan, 300
Reich-Ranicki, Marc, 322
Reiss, Hans, 302, 304
Renard, Jules, 157, 316
Rengifo, Juan Diaz, 28
Revai, J., 190
Revault D'Allonnes, Olivier, 323
Ribemont-Dessaignes, G., 287
Ricardou, Jean, 197, 217, 301, 315, 322, 323, 332
Richard, J. P., 263, 334

Richards, J. A., 69, 78, 224, 294, 301, 327
Rickert, H., 239
Ricoeur, P., 240, 331
Riegl, A., 231, 335
Riffaterre, M., 40, 221, 223, 291, 292, 294, 327, 330, 331, 333, 334
Righi, Gaetano, 329
Riha, Karl, 296
Rilla, Paul, 305
Rimbaud, A., 85, 197, 245, 256, 262
Rincón, Carlos, 308
Ristat, Jean, 287, 313, 323
Rivers, Elias, L., 293
Robbe-Grillet, Alain, 177, 213, 318, 320, 324, 332
Roberts Jr., D. W., 330
Roberts, Thomas J., 308
Robin, Régine, 323
Robine, Nicole, 296, 327
Robins, R. H., 329
Robson, W. W., 286, 287
Roche, Anne, 325
Rocheblave, S., 307
Rogers, Robert E., 326
Rolland, R., 180, 320
Rosenberg, Bernard, 310
Rosenberg, Rainer, 288
Rosenblatt, Louise M., 326
Rosiello, L., 294
Ross, Werner, 289, 297
Roszak, Theodor, 322
Rothe, Arnold, 327
Roucek, J., 318
Rousseau, A. M., 288
Roy, Claude, 74
Royal, Robert, 291, 305, 336
Rudel, Jaufré, 33
Rudich, Norman, 324
Ruprecht, Hans-George, 306
Russo, Luigi, 329
Rusu, L., 294
Ruwet, N., 293, 321
Rüdiger, Horst, 287, 289

S

Sade, D. A. F., 331
Sainte-Beuve, Ch. A., 256, 292, 308
Saintsbury, G., 29, 64, 85, 235, 236, 256, 288, 290, 298, 299, 303, 330, 332, 333, 334, 337
Samarin, R. M., 313
San Antonio, 156
Sanctis, Francesco de, 100, 101
Sand, G., 111, 307
Sandys, John Edwin, 329
Sapir, E., 76
Sarcey, F., 157
Sartre, J.-P., 28, 39, 70, 75, 112, 118, 123, 150, 164, 171, 172, 180, 181, 193, 212, 217, 279, 286, 300, 307, 309, 310, 313, 315, 316, 317, 319, 320, 322, 323, 324, 326, 328
Saussure, F. de, 44, 47, 293, 294
Săndulescu, Al., 61, 330
Săndulescu, Radu, 330
Schaeffer, Jean-Marie, 337
Schaff, Adam, 318
Schiaffini, Alfredo, 325
Schiller, Fr., 180
Schinauer, Franz, 335
Schlegel, Fr., 215, 231, 250, 272, 329, 337
Schleiermacher, Fr., 240, 245, 247, 332
Schlenstedt, D., 308, 309
Schlobin, Roger C., 301
Schmidt, Siegfried J., 54, 298, 302, 311, 337, 338
Scholes, R., 277, 291, 294, 295, 296, 302, 303, 316, 324
Schonauer, Franz, 333
Schopenhauer, A., 163
Scott-James, R. A., 299, 300, 332
Schramm, Wilbur L., 301
Schröder, Franz Rolf, 329
Schulte-Sasse, Jochen, 304, 311
Schumann, Otto, 288

Schückling, Levin L., 311, 327
Schütz, Erhard, 309, 321, 325
Schütz, Hans J., 325
Schweppenhäuser, Hermann, 315
Searle, John R., 297
Sebeok, T. A., 295, 301, 340
Segers, Rien T., 303
Segre, Cesare, 258, 295, 323, 329, 334, 335
Seršenèvić C., 300
Seidel, Herbert, 339
Serge, Victor, 136, 194, 201, 312, 322, 323
Seroni, Adriano, 323
Servien, P., 43
Seznec, J., 298, 313, 332
Shakespeare, W., 126
Shaw, B., 172
Shaw, Harry, 286
Shell, Marc, 314
Shils, Ed., 318
Silvio Avale, D'Arco, 295
Sinemus, Volker, 289, 329
Siniavski, A., 202, 329
Sisson, C. M., 316
Slatoff, Walter J., 328
Slávov, Iván, 323
Smeu, Gr., 126, 300, 303, 312
Smith, C. Alphonso, 310
Snow, C. P., 69, 299
Soejkovsky, P., 340
Sohrawardi, 330
Soljeniţîn, A., 109, 202, 203, 323
Sollers, Ph., 223, 318, 321, 323, 334
Sontag, S., 263, 334
Sorensen, Peer E., 312
Souday, P., 279
Souriau, E., 297, 299
Soveja (S. Mehedinţi), 316
Spanos, Willem V., 294
Spariosu, M., 74, 300
Spingarn, J. E., 287, 301
Spire, A., 322
Spiridon, Monica, 291
Spitzer, Leo, 43, 45, 100, 165, 228, 230, 232, 235, 238, 239, 242, 256, 260, 283, 288, 294, 300, 306, 307, 315, 325, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335
Stacy, R. H., 291, 322, 325
Staël, Mme de, 105, 181
Staiger, E., 240, 331
Stalin, 108, 110, 111, 134, 184, 189, 207
Stapfer, Paul, 127, 320
Starobinski, J., 262, 283, 305, 334, 339
Starr, Nathan C., 216, 326
Steeves, Harrison R., 289
Steiner, G., 108, 300, 302, 307, 311, 314, 318, 320, 323, 325, 339
Steinmann Jr., Martin, 337
Stempel, Daniel, 314
Stempel, Wolf Dietrich, 331
Stendhal, 106, 183
Stephen, L., 168
Stern, J. P., 319, 320, 325, 332
Stierle, Karlheinz, 329
Strauss, Leo, 321
Stelka, Joseph P., 301, 335, 339
Strich, Fritz, 329
Stridenti, Enrico, 324
Stückenrath, Jörn, 296, 310, 315, 340
Suchianu, D. I., 150, 315
Suleiman, Susan R., 319, 322, 331
Sutherland, Madeleine, 328
Swingewood, Alan, 312, 322
Szondi, P., 232, 240

Ş

Şăineanu, L., 233
Şerban, I. V., 140
Şklovski, V., 27, 33, 37, 102, 148, 211, 291

T

Tadié, Jean-Yves, 295, 307, 326, 335
Tăcni, Rainer, 322
Taine, H., 92, 103, 136
Tănase, Al., 319
Teige, Karel, 303
Teodorescu, Mirela, 330
Terracini, Core, 299
Tertulian, Nicolas, 299
Thérive, A., 315
Thibaudet, A., 18, 64, 85, 117, 236, 255, 257, 266, 299, 305, 307, 308, 316, 330, 333, 336
Thiekötter, Fridel, 335
Thierse, Wolfgang, 288
Thomas, Jean-Jacques, 315
Thompson, Eva N., 328
Tito, 302
Tober, Karl, 329
Todorov, T., 37, 50, 64, 75, 217, 233, 253, 258, 270, 286, 287, 290, 292, 293, 295, 296, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 312, 314, 319, 324, 326, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 339
Toma, Heinz, 315
Tomașevski, B., 28, 38, 52, 102, 116, 289, 295, 300, 338
Torre, G. de, 320, 339
Tortel, J., 334
Tötösy de Zepetnek, Steven, 298
Trilling, L., 300, 303, 317, 325
Trotsky, L., 108, 110, 112, 175, 190, 194, 198, 201, 207, 307, 321, 322, 323, 324
Tu Fu, 34
Tynianov, I., 17, 33, 37, 44, 96, 116, 287, 291, 298, 300, 305, 306, 307
Tzara, T., 17, 313

Ț

Țepeneag, D., 202

U

Utitz, E., 284
Utti, Karl, 329, 335
Unamuno, Miguel de, 98, 148, 303
Unwin, Rainer, 304
Usener, H., 238, 328

V

Vachek, J., 307
Valdès, Mario J., 328, 332
Valéry, P., 20, 25, 35, 41, 44, 70, 71, 78, 86, 87, 148, 151, 152, 209, 215, 224, 254, 259, 262, 268, 279, 286, 287, 291, 292, 293, 294, 300, 301, 302, 303, 315, 324, 326, 444
Van Dijk, Teun A., 338
Van Ries, C. J., 290, 337
Van Zoest, Aart, J. A., 301
Vax, L., 324, 331
Vendries, J., 328
Vernier, F., 309, 320
Veselovsky, A., 236
Viala, Jean-Pierre, 322
Vianu, T., 25, 43, 56, 63, 127, 129, 140, 166, 169, 232, 256, 270, 284, 293, 296, 298, 303, 310, 312, 318, 329, 333, 337, 339
Viet, J., 294
Vigny, Alfred de, 315
Vinay, Gustave, 335
Vinogradov, V. V., 287
Vonokur, G., 243
Vlahuță, Al., 310
Vodička, F., 292, 305, 309, 311
Vogelweide, Walter von der, 153
Vogt, Jochen, 322
Volkelt, J., 160
Voloshinov, V. N., 306
Volpe, Galvano della, 338
Voltaire, 142, 181, 320
Vormweg, Heinrich, 333
Vossler, K., 39, 43
Vrancea, I., 325
Vries, Louis Peter de, 287, 297

W

Wagenknecht, Edward, 303
Wahl, Fr., 292
Wallraff, Günter, 315
Walser, M., 310
Walzel, O., 29, 39, 43, 59, 70, 256, 269, 270, 291, 297, 300, 302, 333
Warning, Rainer, 309, 314, 327
Warren, A., 45, 65, 72, 195, 118, 272, 287, 290, 294, 297, 299, 300, 301, 304, 306, 312, 313, 317, 321, 324, 330
Waswo, Richard, 306
Watson, G., 283, 324
Watt, Ian, 218, 258
Watts, Cedric, 324
Waxman, Chaim J., 323
Weber, Max, 239
Weinrich, H., 38, 292, 327, 336, 337
Weisgerber, Jean, 274, 289, 303
Weiss, P., 196
Wellek, René, 5, 6, 7, 28, 30, 34, 38, 45, 46, 64, 65, 71, 102, 105, 118, 138, 233, 255, 256, 258, 261, 271, 272, 273, 278, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 312, 313, 314, 317, 321, 324, 325, 326, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 340
Wells, Henry, W., 297, 303
White, Hayden, 300
Whitehead, A. N., 165
White, David Maning, 310
White, George Abbot, 320
Whitney, Dwight, 47
Whorf, B. L., 76, 300
Wiener, Philip P., 297
Wienold, Götz, 295, 308
Wilde, O., 73, 81, 83, 214, 227, 254, 326
Willamowitz-Möllendorf W., v. 228, 229, 329, 337, 338
Willard Reninger, H., 300
Wilder, Thorton, 226
Williams, R., 307, 325
Wilpert, Gerö von, 307, 325
Wimsatt Jr., W. K., 247, 288, 294, 300, 301, 304, 317, 319, 331, 332
Winters, Yvor, 295
Witte, Bern, 321
Wittgenstein, L., 273, 337
Woodberry, G. E., 318
Woolf, V., 68
Worringer, W., 240
Wright, E., 325

Z

Zarifopol, Paul, 25, 36, 222, 234, 288, 330
Ziesel, Kurt, 315
Zima, Pierre V., 308, 311, 312, 315, 316, 324
Zinoviev, A., 326
Ziolkowski, Th., 291, 331
Zolli, Paolo, 292, 336
Zuleta, Emilia de, 335
Zumthor, Paul, 306, 309, 313, 330 335, 339

BGU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

PREFAȚA (5)

A.

EPOCA REDUCȚIONISMELOR LITERARE (11)

I. *Radicalizarea definițiilor tradiționale* (12) 1. Literele frumoase (12); 2. Literatura frumoasă (14); 3. Literatură sau poezie? (16); 4. Literatura poetică (21); 5. Arta literară (22).

II. *Specificul literar*: (26) 1. Formularea problemei (27); 2. Limbajul literaturii (36); 2. Sistemul și structura literară (43); 4. Sensul și semiotica literară (46); 5. Comunicarea literară (51); 6. Literar și neliterar (56).

III. *Autonomia literaturii*: (61). 1. Formularea problemei (61); 2. Autonomie-Autotelism (63); 3. Disocierea valorilor (67); 4. Autonomia limbajului literar (75); 5. Autonomia ficțiunii literare (78); 6. Puritatea literaturii (85); 7. Limitele autonomiei literare (90).

IV. *Heteronomia literaturii*: (92). 1. Istoria și literatura (93); 2. Societatea și literatura (104); 3. Economia și literatura (145); 4. Ideile, ideologia și literatura (158); I. Literatura și ideile (160); II. Literatura și ideologia (167); III. Literatura ca ideologie (170); IV. Literatura, ideologia și politica (178); V. Critica „literaturii ideologice" (205).

V. *Literatura critică*: (213). 1. Lectura ca literatură (214); 2. Critica literară ca literatură (227); 3. Teoria literară ca literatură (265).

REFERINȚE (286)

INDICE DE AUTORI (341)

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

PREFAȚĂ (5)

A

EPOCA REDUCȚIONISMELOR EXTERNE (11)

I. Naturalismul și tipologiile predicționiste (12) : 1. Literatură și mediu (12) ; 2. Literatura frumosului (14) ; 3. Literatura și poezia (16) ; 4. Literatura și poezia (21) ; 5. Arta literară (22).

II. Structural literar (26) : 1. Formularea problemei (27) ; 2. Limbajul literaturii (36) ; 3. Sistemul și structura literară (43) ; 4. Semnul și semnificația literară (60) ; 5. Comunicarea literară (67) ; 6. Literar și ficțional (76).

III. Autonomia literaturii (81) : 1. Formularea problemei (81) ; 2. Autonomia-Autotelism (86) ; 3. Discursul valorilor (97) ; 4. Autonomia limbajului literar (75) ; 5. Autonomia ficțiunii literare (78) ; 6. Puritatea literarului (85) ; 7. Limbaje autonomizate literare (90).

IV. Heteronomia literaturii : (92). 1. Ficțiune și literatură (93) ; 2. Societatea și literatura (104) ; 3. Economia și literatura (145) ; 4. Ideile, ideologia și literatura (158) ; 1. Literatura și ideile (160) ; II. Literatura și ideologia (167) ; III. Literatura ca ideologie (170) ; IV. Literatură, ideologie și politică (178) ; V. Critica „literaturii ideologice" (285).

V. Literatura critică : (213). 1. Lectura ca literatură (214) ; 2. Critica literară ca literatură (227) ; 3. Teoria literară ca literatură (265).

REFERINȚE (286)

INDICE DE AUTORI (311)

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector: VIRGIL BULAT
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU
Corector: FELICIA SCHLEZAK

Apărut: 1994. Bun de tipar: 05.09.1994. Comanda nr. 3496.
Coli de tipar: 22,50. Hîrtia: velină 70 g/mp. Format: 61×86/16.

Tiparul executat sub comanda nr. 141
la Imprimeria „ARDEALUL" Cluj,
B-dul 22 Decembrie nr. 146
ROMÂNIA

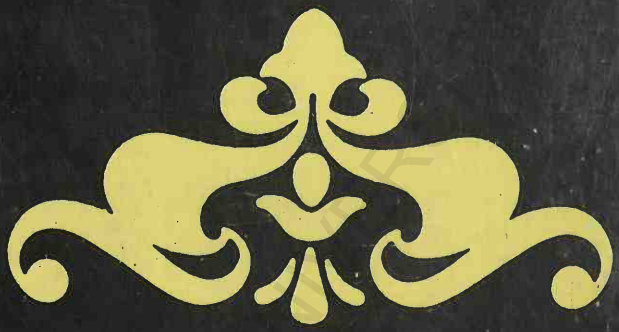
BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 3700

ISBN 973-35-0398-3



EDITURA DACIA